„Walladmor"

von

Willibald Alexis.

Untersuchung des Romans in seinem Verhältnis
zu Walter Scott.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Marburg

vorgelegt von

Hedwig F. Kohler
aus Metz.

Marburg 1915.
Buchdruckerei Paul Even, Metz.

Von der philosophischen Fakultät der Universität Marburg als Dissertation angenommen am 16. Juli 1915.

Berichterstatter: **Herr Professor Dr. Ernst Elster.**

Meinen Eltern.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Literaturangabe . . . . VII—IX

I. Teil: Voraussetzungen der Untersuchung.

Einleitung.

Zeitbild der Jahre 1816—23 und Entwicklung von Willibald Alexis in jener Zeit . . . . 1— 4

I. Kapitel: Allgemeines über „Walladmor“.

A. Entstehungsgeschichte des „Walladmor“ . . 5— 8

B. Inhaltsangabe.

a) Grundzüge der Handlung 8

b) Geschichtlicher Hintergrund . . . . 8— 9

c) Genauere Inhaltsangabe . . . . 9—15

C. Einwirkung der romantischen Ironie . . . 15—18

Mystifikation und typische Kennzeichen einer Übersetzung.

II. Kapitel: Scotts Romantechnik und Alexis' Stellung zu ihr.

1. Untersuchung der Romantechnik von Walter Scott . . . . 19—26

2. Verwandte Züge von Alexis und Scott . . 26—28

II. Teil: Verhältnis des „Walladmor“ zu den Scottschen Romanen.

III. Kapitel: Art des Schaffens von Alexis, Grundmotiv und -idee des „Walladmor“ . 29—32

1. Vorstudien und Quellen . . . . 32—34

2. Wahl des Schauplatzes und der Zeit . . 34—35

IV. Kapitel: Handlung, Charaktere und Motive.

Vorherrschen des Schicksals 36

A. Wahrscheinlichkeit der Handlung . . . . 36—44

B. Bedeutsamkeit der Handlung . . . . . . 44—48

C. Einheit der Handlung . . . . 48—53

D. Charaktere . . . . 53—64

E. Motive der Handlung . . . . 64—76

V. Kapitel: Aufbau des Romans,

Vorrede . . . . 77—78

1. Exposition . . . . 78—80

2. Handlung . . . . 80—84

VI. Kapitel: Mittel der Darstellung.

1. Titel, Einteilung und Motti . . . . . . 85—86

2. Einsätze . . . . 88—89

3. Parabasen, Scherzählung . . . . 89—91

Seite

4. Darstellung des Kulturhistorischen.
   a) Durch direkte Mitteilung . . . . . 91— 92
   b) Durch das Äußere der Personen . . 92— 94
   c) Durch Parallelen . . . . 94— 95
   d) Durch heimatliche Färbung . . . . 95— 96
   e) Durch volkstümliche Elemente . . . 96— 98
5. Charakteristik der Personen.
   a) Einführung derselben u. malerische Tendenz . . . . 99—103
   b) Stillstehende Schilderung . . . . . 103—107
   c) Verwebung in die Handlung . . . 107—108
   d) Charakteristik durch Dialog . . . . 108—113
6. Mittel der stilistischen Form . . . . . 113—119

Schlußbetrachtung . . . . 120—121

Lebenslauf 122

Literaturangabe.

I. Romane und Novellen.

1. „Walladmor", Frei nach dem Englischen des Walter Scott. Mit einem Vorwort von W. Alexis. 2. Aufl. Berlin 1825.
2. Willibald Alexis, Drei Bände gesammelte Novellen. Berlin 1831.
3. Willibald Alexis, Die Jungfrau vom See. Ein Gedicht in 6 Gesängen von W. Scott. Metrisch übersetzt. Zwickau 1822.
4. „Penelope", hrsg. von Th. Hell für 1837, 1839, 1840, 1844, 1845 u. 1846.
5. Max Ewert, „Der Kynast" von W. Alexis, in „Der Kynast" hrsg. von G. Maske. Oppeln und Leipzig 1898.
6. Max Ewert, Jugenderzählungen von W. Alexis, in „Nord und Süd". 1901.
7. „Schloß Avalon", Frei nach dem Englischen des Walter Scott vom Übersetzer des Walladmor. Leipzig 1827.
8. Willibald Alexis, Cabanis. Roman in 6 Büchern. Berlin 1832.
9. Willibald Alexis, Vaterländische Romane (8 Bände). Ausgabe von O. Janke. Berlin, o. J.
10. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Vollständige Ausgabe letzter Hand: 18. Bd. Stuttgart und Tübingen bei Cotta 1828.
11. Cervantes, Don Quijote. Aus dem Spanischen von Edmund Zoller. Bibl. Institut. 2 Bde. Leipzig und Wien, o. J.
12. E. T. A. Hoffmanns Werke, hrsg. v. Dr. V. Schweizer und Dr. F. Zaunert. Bibl. Institut. 4 Bde. Leipzig und Wien o. J.
13. Tiecks ausgewählte Werke, Bd. 1—4. Hrsgb. von G. Witkowski bei Max Hesse, Leipzig, o. J.
14. Scott, Sämtliche Romane bis 1824. *Large Type Border Edition by Andrew Lang. Waverley Novels. Vol. 1—16.* London 1899—1901.

II. Wissenschaftliche Werke.

15. Thomas Carlyle, *Critical and Miscellaneous Essays. 4 th Volume Centenary Edition.* London 1899.
16. Max Drescher, Die Quellen zu Hauffs „Lichtenstein". Leipzig Diss. 1905.
17. J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 3 Teile. 4. Aufl. Leipzig, F. A. Brockhaus 1876.
18. Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. 1 und 2. Halle 1911.
19. Ernst Elster, Über die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen. Rede zur Einführung des neuen Rektors. Marburg, 18. Okt. 1903.

20. Ernst Elster, Das 16. und 17. Kap. in Lessings „Laokoon". Ztschr. für vergl. Literaturgesch. v. Max Koch. Neue Folge. Bd. XIII. 1899.
21. Elze, Walter Scott. Dresden 1864.
22. Max Ewert, Erinnerungen von Willibald Alexis. Hrsg. Berlin 1900.
23. Richard Fischer, „Schloß Avalon", der erste historische Roman von Willibald Alexis. Leipzig. Diss. 1911.
24. Theodor Fontane, Willibald Alexis. Salon Band X. Leipzig und Payne 1872.
25. Gustav Freytag, Gesammelte Werke, Bd. 16. Aufsätze zur Geschichte, Literatur und Kunst. Leipzig 1887/88.
26. Kurt Gaebel, Beiträge zur Technik der Erzählung in den Romanen Walter Scotts. Marburg. Diss. 1901.
27. Rudolf Haym, Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870.
28. Fr. Hebbel, Tagebücher. Bd. 1—4. Hrsg. von Richard M. Werner. Berlin 1903.
29. Heinrich Heine, Sämtliche Werke, hrsg. von Ernst Elster. Bd. 3 u. 7. Bibl. Institut. Leipzig und Wien, o. J.
30. Ricarda Huch, Die Romantik. Bd. 1 und 2. 4. Aufl. Leipzig 1911.
31. Edward Jones, *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards: preserved by Tradition and Authentic Manuscripts from very remote Antiquity never before published.* London 1794.
32. Edward Jones, *The Bards Museum of Primitive British Literature. II. Volume.* London 1802.
33. Hermann A. Korff, Scott und Alexis. Eine Studie zur Technik des historischen Romans. Heidelberg. Diss. 1907.
34. Köpke, Ludwig Tieck. Leipzig 1855.
35. Louis Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique.* Paris, Hachette 1898.
36. Richard M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. 4. Aufl. Berlin, Georg Bondi 1910.
37. Hellmuth Mielke, Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. Berlin 1898.
38. Kurt Pinthus, Die Romane Levin Schückings. Ein Beitrag zur Geschichte und Technik des Romans. Leipzig. Diss. 1911.
39. Ludwig Rellstab, Aus meinem Leben. Berlin 1864.
40. Robert Riemann, Goethes Romantechnik. Leipzig, bei Seemann 1902.
41. Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. Bd. 1—3. Leipzig 1855.
42. Julian Schmidt, Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit. Band 1—3. Leipzig 1870.
43. Julian Schmidt, Charakterbilder aus der zeitgenössischen Literatur. Leipzig 1875.
44. Arnold Schröer, *Percy's Reliques of Ancient English Poetry* (1765) Englische Sprach- und Literatur-Denkmale VI. Hrsg. von Karl Vollmöller. Heilbronn 1889.
45. Oskar H. Sommer, *Le Morte Darthur by Syr Thomas Malory. New Edition.* Washington 1908.

46. Friedrich Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.
47. Adolf Stern, Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart. 6. Aufl. Marburg 1909.
48. Otto Tschirch, Willibald Alexis als vaterländischer Dichter u. Patriot. 12. Band der „Forschungen zur Brandenburg. u. Preuß. Geschichte". Hrsg. v. Otto Hintze. Leipzig 1899.
49. Dr. Paul Ulrich, Gustav Freytags Romantechnik. Marburg 1907, in den „Beiträgen zur deutschen Literaturwissenschaft". Hrsg. von Ernst Elster. Nr. 3.
50. Ferdinand Walter, Das alte Wales. Bonn 1859.
51. Karl Wenger, Historische Romane deutscher Romantiker, in „Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte". 7. Heft. Oskar Walzel. Bern 1905.
52. Oskar Walzel, Deutsche Romantik, in „Aus Natur und Geisteswelt", 2. und 3. Aufl. Leipzig 1912.
53. Wiener Jahrbücher der Literatur. Bd. 15: 1821 und Bd. 22: 1823.
54. G. Weißstein, Nat. Ztg. 1898. Nr. 384 und 388.

Erster Teil.

Voraussetzungen der Untersuchung.

Einleitung.

Die Zeit der Freiheitskriege ist vorbei, und alle die Hoffnungen, all die Wünsche, von der kraftvoll aufbrausenden Woge des Lebens hoch emporgetragen, sind wieder mit ihr zur Tiefe gesunken. Die Enttäuschung hat eine große Leere zurückgelassen, die liegt lähmend auf dem Leben. So ist nach außen alles still, von Öffentlichkeit kaum eine Spur. Desto mehr wird reflektiert, und der Geist schafft sich ein Traumland. Die Romantik zieht weitere Kreise. Etwas verändert freilich, mit anderer Verteilung der Maße, aber doch innerhalb der Grenzen des so vielfarbig schillernden Programms. Im Gegensatz zu dem, was klar und faßlich, wendet sich der Geist zu dem „Nichtumzirkbaren"[1]), das Malerische, selbst das rein Musikalische dringt ein und wird begünstigt, und weithin schweift die Phantasie fort in Dämmerung, ins Sehnsüchtige hinein. Das Wunderbare wird aus der Seele des Menschen geschöpft und tief, bis zu ihrer Nachtseite in sie hineingeschaut. „Die Wirklichkeit sehen, aber mit dem sechsten Sinn, dem ihre tiefsten nächtlichen Wunder sich enthüllen",[2]) das hält E. T. A. Hoffmann für die Aufgabe des Dichters. Doch herrscht die Nachtseite bei weitem vor, das Dämonische, das Grauenhafte selbst gewinnt an Raum, wenn auch andrerseits ein klarer, scharfer Verstand nicht zu verkennen ist. Goethe, der selbst eine Zeit lang der Romantik seinen Tribut gezollt hat, verurteilt sie jetzt: „Das Romantische ist das Kranke" und wendet sich ganz von ihr ab.

Immer mehr entfaltet sich die Romantik, wie sie Tieck und E. T. A. Hoffmann auffassen, und diese Romantik ist es, die Theodor Fontane als „Neuromantik" treffend charakterisiert bei seiner Gegenüberstellung von Alt- und Neuromantik:

---

[1]) Vorlesung von Prof. Erich Schmidt.

[2]) Ricarda Huch, II., S. 210.

„Die Altromantik, nach der Stellung, die ich zu diesen Dingen einnehme, ist ein Ewiges, das sich nahezu mit dem Begriff des Poetischen deckt; die Neuromantik ist ein Zeitliches, das kommt und geht. Die eine ist höchstes und frischestes Leben, die andere zeigt ein hektisches Rot, freilich auch gelegentlich den Zauber davon. Die eine ist ein Geist, die andere ein Spuk; die eine ist aus Phantasie und Wahrheit, die andere aus Überspanntheit und Marotte geboren. Die eine, zwischen den Glaubensschwestern wählend, geht mit der heiteren Frömmigkeit, die andere mit der dunkeläugigen Mystik.“ [1])

In dieser Neuromantik wurzelt Willibald Alexis. Wohl beurteilt er sie richtig und erscheint in seinen Besprechungen beinahe als darüberstehender, kühler Beobachter, doch gehört er seiner ganzen Veranlagung nach mitten unter sie. Der in ihm schlummernde Hang zum Grausigen und Dunkelromantischen wurde durch Erlebnisse seiner Kindheit geweckt und gefördert. „Hinter den dicken Mauern und den Kreuzgewölben des Nonnenklosters“ [2]) hatte die Mutter mit ihm und seiner Schwester während der Belagerung Breslaus Zuflucht gesucht und gefunden, und die romantischen Eindrücke des öden Kreuzganges, der feuchten Gewölbe und der zugemauerten Nischen hatten sich tief in die Seele des Knaben gegraben. Sein „Im Nonnenkloster zu Breslau“ [3]) legt Zeugnis davon ab.

Die Richtung, die des Knaben Phantasie von da an nimmt, wird hell beleuchtet durch seine Jugendnovellen, die er als Sechzehnjähriger seinem Schulfreunde Eduard Ludolff widmete.

„Der Kynast“, (abgedruckt in der Zeitschrift gleichen Namens, Heft I, 1898), besonders aber „Glaubenskampf“ und „Vergeltung“ (in „Nord und Süd“, Bd. 99, Okt.—Dez. 1901) gewinnen dadurch geradezu literarhistorische Bedeutung.

Mit besonderem Behagen verweilt der Knabe in dem „Glaubenskampf“ bei den unheimlichen Spukgestalten, bei den Abenteuern des Helden in der finstern, nur von Dämonen belebten Nacht, und in der „Vergeltung“ empfindet er Vergnügen, beinahe Wollust beim Ausmalen der gräßlichen, ekelhaften Strafen und der Qualen der beiden Ausgestoßenen. Des Knaben Phantasie war vergiftet. Schuld daran mag die ganze Zeit sein mit ihren wilden Kriegsgreueln, besonders die Jahre 1812/13; und

[1]) Salon, Bd. X, S. 767.
[2]) Alexis: „Erinnerungen“, S. 2.
[3]) „ „ , S. 1.

nicht zum kleinsten Teil sind es die Folgen einer unbewachten, regellosen Lektüre. Das gibt er selbst zu, macht er doch am 25. Februar 1834 in dem von ihm geleiteten „Freimütigen" zu einem Aufsatz über Erziehung und Jugendlektüre die Anmerkung: „Ich hatte als Knabe meine Phantasie mit den schauderhaften Ritterromanen vergiftet, und woher? — weil sie mir verboten waren. Nachher, als mir alles erlaubt war, habe ich sie nicht mehr angerührt."

Der Niederschlag dieser Ritterromane ist ein Drama „Herzog Othelrich von Böhmen", das er mit 14 Jahren verfaßt hat und mit seinem Vetter Ludwig Rellstab zusammen aufführte.

So war die Neigung zum seltsam Verzerrten, Spukhaften, ja Dämonischen schon in dem sechzehnjährigen Knaben, und hier liegt der Keim, der durch E. T. A. Hoffmann reiche Nahrung fand. In der Novelle „Iblou" (Frauentaschenbuch für 1823) ist Hoffmanns Einfluß nicht zu verkennen, ebensowenig als in der „Schlacht bei Torgau" die 1823 mit dem „Schatz des Tempelherrn" in einem Bande erschien. Im Vorwort dazu bezeichnet Alexis Tieck als nachzuahmenden Meister (S. VI) und hat ihn gleich selbst zum Muster genommen. Seine Novelle „Der Schatz des Tempelherrn" weist viele Parallelen zu Tiecks „Gemälden" auf, sowohl was die Technik als auch die Motive, ja selbst den ganzen Vorgang angeht.

Tieck'sche Züge finden sich auch in seiner ersten veröffentlichten Prosadichtung, dem romantisch-realistischen Märchen „Drei Tage im Riesengebirge". (Gesellschafter 1821.)

Die geschichtlichen Züge, die schon frühzeitig, besonders als Feldzugserinnerungen in seine literarischen Erzeugnisse Eingang finden und von Werk zu Werk einen immer breiteren Raum einnehmen, kommen für unsere Untersuchung nicht in Betracht und können deshalb hier übergangen werden.

Zu Hoffmann und Tieck gesellt sich, mächtiger als beide, ein Dritter, dessen Einfluß von entscheidender Bedeutung für Alexis werden sollte. Es ist Walter Scott. Kaum taucht er auf, so bemächtigt sich seiner die deutsche Literatur,[1]) die seit Beginn der

[1]) Kurt Pinthus, S. 80: „Der ungeheure Einfluß Scotts läßt sich zunächst in der Romanproduktion selbst verfolgen. Anfangs tritt er, wenn auch nur schwach, so doch deutlich erkennbar bei Tromlitz, van der Velde und Spindler auf, tiefer geht er in Hauffs „Lichtenstein" und sogar beim alternden Tieck sind Spuren zu erkennen; am klarsten und schönsten aber ist er bei Rehfues, Alexis und König ausgeprägt......"

Romantik mit der ausländischen, besonders der englischen Literatur in engster Fühlung und Wechselwirkung gelebt hat. Mit Mißtrauen und Ablehnung empfängt ihn erst die Kritik, dann aber lösen die von 1815 ab in rascher Folge erscheinenden *Waverley-Novels* einen solchen Sturm der Begeisterung aus, daß er alles rückhaltlos mit sich fortreißt. Ebenso war es in Frankreich. Maigron[1]) berichtet von dem anfangs sehr mäßigen Lobe und fährt dann fort:

„*Un peu plus tard, le 24 juillet 1817, l'éloge est plus développé et plus senti ..... Enfin le succès se dessine, la popularité commence; elle est complète dès 1820 et à pleines voiles Walter Scott entre dans la gloire. Ce ne sont plus alors que critiques enthousiastes et presque sans réserves. Dans tous les journaux à la fois, chaque nouveau roman est applaudi dès son apparition.*“ ....

Ein solcher Welterfolg ist nur durch zweierlei möglich: Er setzt einmal eine durch und durch eigenartige Persönlichkeit voraus, die, fest und unabhängig, als Einzelerscheinung auf ihrem Platze steht. Zugleich aber muß sie, und das ist die zweite Hauptsache, den schon vorhandenen Bestrebungen und Gesinnungen Verwandtes entgegenbringen und sie kraftvoll weiterführen.

Beides trifft auf Scott zu. Er ist sowohl eine Erscheinung voll Gesundheit, Frische und Unabhängigkeit vom Zeitalter[2]) als auch ein Romantiker, ein Altromantiker, wie ihn Fontane[3]) nennt. Den Romantikern gleich durchforscht er die Geschichte und versenkt sich wie sie, von nationaler Begeisterung durchglüht, in die Vergangenheit seines Landes; mit ihnen teilt er die Vorliebe für abenteuerliche Motive, für eine verwickelte und unnatürliche Intrige und die Freude an stimmungschaffendem Beiwerk. Neu kommt bei Scott vor allem der heimatliche Schauplatz hinzu, die getreue Schilderung der kulturhistorischen Einzelheiten, die breitausgeführten Episoden, eine neue Art des Aufbaus und der Darstellung, in der die in den deutschen Romanen so stark ausgeprägte Herrschaft des Gedankens vor der Fülle der Ereignisse ganz zurücktritt.

So verbindet er Altes und Neues in glücklichster Weise, und beides vereint begründet seinen Ruhm.

---

[1]) Le roman historique à l'époque romantique, S. 101.

[2]) Vergl. Carlyle, S. 38: „Scott was, if no great man then something much pleasanter to be, a robust, thoroughly healthy and withal very prosperous and victorious man. An eminently well-conditioned man, healthy in body, healthy in soul; we will call him one of the healthiest of men.“ ....

[3]) Salon, Bd. X, S. 767.

Erstes Kapitel.

Allgemeines über „Walladmor“.

A. Entstehungsgeschichte des „Walladmor“.

Von allen denen, welche die Ursache von Scotts Ruhm zu ergründen suchten, war Alexis wohl am tiefsten eingedrungen. Er hatte Scott gründlich studiert. Bereits 1822 hatte er in Zwickau eine metrische Übersetzung der „*Lady of the Lake*“ veröffentlicht, und ungefähr gleichzeitig legten die zum Teil hervorragenden Besprechungen, die in den Wiener Jahrbüchern von 1821 und 1823 erschienen, von seiner tiefen, verständnisvollen Einsicht in das Wesen des Schotten Zeugnis ab. Seine Phantasie war von den Bildern und Gestalten der Scottschen Romane erfüllt, und er liebte ihren Verfasser mit einer Liebe, die weder die Vorzüge überschätzte noch die Schwächen übersah, sondern ruhig und sicher ein objektives Urteil fällen konnte. Durch ihn selbst wissen wir darüber genau Bescheid, in seinen „Erinnerungen“ findet sich ein Blatt aus jener Zeit. Es läßt uns einen Blick tun in des jungen Dichters Gedankenwelt, in der langsam die Ansicht reifte, daß es möglich sei, ohne Scott zu sein, doch eben solche Werke zu schreiben wie die seinigen. An die Notwendigkeit einer Dichterkraft gleich der Scotts glaubte er nicht, vielmehr war er der Ansicht, daß es ein Jeder könne, der nur „die Stoffe, Farben, Effekte, mit denen Scott wirkt, sich recht merke und sie geschickt mische.“[1])

Dazu kam noch sein Patriotismus, der einem Engländer den Weltruhm nicht lassen wollte, und es halb im Ernst, halb im Scherz eine deutsche Ehrensache nannte, es ihm gleich zu tun. Allein, an die Ausführung des Gedankens dachte Alexis nicht, aber — der Gedanke war da, und es bedurfte nur eines äußeren Anstoßes, um ihn zur Wirklichkeit reifen zu lassen. Der fand sich auch bald.

---

[1]) „Erinnerungen“, S. 267.

„Es war in Breslau", so erzählt Alexis,[1]) „wo ich eines Abends in Gesellschaft einen Bekannten traf, der eine trübe Reise nach Glatz am andern Morgen antrat. Wegen eines Duells erwartete ihn ein sechsmonatlicher Arrest. Man überlegte, womit der arme Gefangene sich in der Einsamkeit beschäftigen könne und packte für ihn Scottische Romane zusammen. Ich sagte, wenn mich das Los statt seiner träfe, so wisse ich, mit welchen Gestalten ich die öden Räume des Gefängnisses bevölkern würde und brachte mein altes Thema hervor. Baron G.... v. S......, dem ich noch dafür Dank schulde, antwortete: ‚Das können Sie ja auch, ohne in Glatz zu sitzen.' Das hätte ich mir freilich selbst sagen können. Warum geschah es nicht, warum mußte das Wort eines Andern plötzlich in mir den Entschluß klar und zur Notwendigkeit machen? Ja, ich mußte einen Walter Scottschen Roman schreiben."

Der so konzipierte Roman war:

„Walladmor".

Frei nach dem Englischen des Walter Scott.
Von W.....s. Berlin 1823.

Rasch wurde er geschrieben. Die drei Bände sind das Werk eines Sommers. Es war eine tolle Laune des Übermutes, die so bald und so rasch als möglich ausgeführt werden mußte. Und wie Wieland einst die Brüder Schlegel „übermütige Götterbuben"[2]) genannt hat, so kann man hier auch Alexis nennen. Das Werk eines „übermütigen Götterbuben" wurde da aufs Geratewohl in die Welt hineingeworfen; die stritt sich darum, und der Erfolg war da, ein Erfolg so überraschend und gewaltig, wie ihn Alexis weder vor- noch nachher erleben durfte.

Die Bände erschienen einzeln, der zweite bald nach dem ersten; der dritte ließ auf sich warten. Das Publikum, Kritiker wie Leser, zerfielen in zwei Parteien, die einander heftig befehdeten. Der eine Teil hielt den Roman für einen richtigen Scott und bewunderte ihn als solchen, der andere glaubte eine Mystifikation, einen Betrug darin wahrzunehmen und wies ihn daher ab. Alexis selbst verbreitete das Gerücht, daß Viele unter der einen Firma „Walter Scott" arbeiteten, von denen wohl einer der Vater des Findelkindes sein könne.

Das Erscheinen des dritten Bandes erst löste das Problem und zeigte, daß man es mit einer kecken, gelungenen Mystifikation zu tun hatte. Einige nette Erlebnisse mit Kritikern und Buch-

[1]) „Erinnerungen", S. 267/268.

[2]) Ric. Huch, I, S. 2.

händlern weiß Alexis zu berichten, am interessantesten ist das mit Wilhelm Müller, das darum auch hier angeführt werden mag:[1])

„Der Kritiker in den Brockhausischen Blättern“, schreibt Alexis, „hatte schon nach dem 1. Bande gegen die Echtheit gestritten, und das Publikum gewarnt vor dem Impostor. Er war mit so schwerem Geschütz gegen mein leichtes Produkt zu Felde gezogen, daß ich mich gedrungen fühlte, ihn durch einen anonymen Brief freundlich zu warnen; das Ding könne eine Wendung nehmen, an die er nicht denke, und seine Schüsse als Ricochetkugeln ihn selbst treffen. Er erklärte bei Anzeige des zweiten Bandes, er werde auf dem Felde stehen bleiben und seine Ansicht männlich durchfechten. Als Zeichen seiner feindlichen Gesinnung ließ er meinen scherzhaften Warnbrief abdrucken. — Da erschien der dritte Band und eine dritte Anzeige erfolgte. Ob es noch vorkommt, daß ein Kritiker aus freien Stücken drucken läßt: „Ich habe mich geirrt?“ Dieser tat es, mit edler Offenherzigkeit stieß er selbst seine ganze Kritik um, erklärte dem Publikum seine sehr verzeihliche Täuschung und überhäufte, was er vorhin als einen talentvollen Betrug denunziert, als ein Originalwerk mit einem Lobe, das weit meine eigene Schätzung übertraf.“....

Eine herzliche Freundschaft zwischen dem Dichter und seinem Kritiker war die Folge dieses Spiels, die aber bald durch den zu frühen Tod Wilhelm Müllers ihr Ende fand.

Ins Englische, Französische, Schwedische, Polnische, Holländische und noch in manche andere Sprache wurde der Roman übersetzt und fand überall Anklang. Aus England gelangte eine außerordentlich liebenswürdige, belustigte Besprechung in die Hände des Verfassers. Alexis glaubte, Scott selbst in dem Rezensenten des „*Monthly Magazine*“ zu erkennen, der heiter ausrief:

„This is the boldest hoax of our times“,

dann liebenswürdig das Werk bewillkommte und anerkannte, aber doch leicht scherzend die satirischen Seitenhiebe zurückwies.

Ein Jahr noch nach dem Erscheinen des letzten Bandes fand Alexis den „Walladmor“ in den gelehrten Heidelberger Jahrbüchern unter der Reihe der Scott'schen Romane in Bausch und Bogen mit rezensiert.

Es war also ein Welterfolg. Und das Buch, das so die Welt erschüttert hat, ist heute vergessen. Vollständig. Es existieren nur zwei Exemplare desselben; das eine in der Kgl. Biblio-

[1]) „Erinnerungen“, S. 275/76.

thek zu Berlin, das andere in der Marburger Universitätsbibliothek. Die andern sind im Privatbesitz untergegangen. — Da das Buch also jetzt so schwer zugänglich ist, halte ich es für erforderlich, eine ausführliche Inhaltsangabe der weiteren Untersuchung vorauszuschicken.

B. Inhaltsangabe.

a) Die Handlung ist an und für sich sehr einfach. Ein junger Deutscher, der nach England reist, um zu einem britischen Roman in neuer, d. h. Walter Scottscher Manier Stoff zu sammeln, leidet Schiffbruch an der Küste von Wales und rettet sich auf einer Tonne ans Land. Da gerät er bald in die Gesellschaft von Schmugglern und Verbrechern, wird unter tausend Abenteuern und Gefahren als sehr verdächtiger Gefangener nach dem am Meere gelegenen Schloße Walladmor gebracht, wo er bald die Freiheit, die Gunst des ritterlichen Schloßherrn und schließlich, als echter Sohn Sir Morgan Walladmors erkannt, die Hand seiner schönen Nichte Ginievra gewinnt.

Die ganze Erzählung löst sich zuletzt als ein parodistischer Scherz auf. Der Held der Erzählung, der überall Gestalten für seinen Roman finden will, trifft immer einen Unbekannten, der ihn stört, ungebeten lauscht und sich alle Ereignisse gleichfalls in seinem Tagebuche notiert. Am Ende kommt es zu einer erregten Auseinandersetzung zwischen beiden, in der sich der Unbekannte als Walter Scott zu erkennen gibt und seinem Gegner den schon skizzierten Romanplan entführt, indem er ihm dafür zur Entschädigung die Hand der holden Ginievra verschafft.

b) Alexis nimmt die geschichtlichen Ereignisse der Gegenwart, also der Jahre 1816—1823 als Hintergrund seines Romans:

Nach Beendigung der Freiheitskriege und Napoleons Sturz herrschte in den unteren Volksklassen Englands Mangel an Nahrung und Beschäftigung und infolgedessen dumpfe Gärung. Allerorten wurden Volksversammlungen abgehalten, und viele Mitglieder des Unterhauses waren auf Seiten des Volks und schrieen nach Reform. Von Francis Burdett ging der Plan einer Radikalreform gegen Castlereagh's Beschränkung der Preßfreiheit aus, ferner bestand er auf Einführung des allgemeinen Wahlrechts und der jährlichen Parlamente. Je mehr sich nun das Volk auflehnte, desto schärfere Maßregeln wurden vom Ministerium ergriffen, z. B. die Habeas-Corpus-Akte suspendiert. Als dann vollends die Verschwörung

in der Catostreet gegen die Minister aufgedeckt worden war, prallten die Gegensätze zwischen Ministerium und Volk, oder besser, zwischen Ministerium und Radikalen am schärfsten aufeinander. Jene Gegensätze zwischen Staat und Volk, und vor allem jene Umtriebe der Reformer bilden das historische Gewebe, auf dem die ganze bunte Abenteuermasse des Romans ruht.

c) Nicht weit von den Küsten von Wales explodierte ein Schiff. Zwei der Schiffbrüchigen erreichten gleichzeitig eine Tonne, und in der Todesangst suchte jeder den andern hinunterzustoßen. Schließlich blieb Bertram Sieger, ein junger Deutscher, der auf dem Wege nach England war, um dort Stoff für einen Roman in Walter Scottscher Manier zu sammeln. Als er aber seinen Gegner mit dem letzten Aufgebot an Kraft mit den Wellen ringen sah, ergriff ihn das Mitleid, und beide schlossen mitten in den stürmischen Wogen einen Vertrag, dem zufolge sich jeder abwechslungsweise auf der Tonne ausruhen durfte. Trotzdem verließ Bertram bald die Kraft und sein Bewußtsein schwand. Als er wieder zu sich kam, lag er im Starrkrampf in einer elenden Hütte voll Lumpen und schauerlichem Geräte, in der eine unheimliche Alte unter murmelndem Gesang in einem Kessel rührte und von Zeit zu Zeit ihre Knochenarme flehend nach einem Totengerippe ausstreckte. Trotz ihres scheinbaren Wahnsinns führte sie den Befehl ihres heimkehrenden Sohnes, dem Schiffbrüchigen zur Stärkung den rettenden Brei zu kochen, gehorsam aus. Bertram wurde dadurch so erquickt, daß er sogar den Mut zur Flucht aus der unheimlichen Fischerhütte fand. Die Flucht mißlang. Als er am Felsenstrande Betrachtungen für seinen zukünftigen Roman niederschrieb, wurde er von der Alten gefunden und wieder zurückgebracht. Alles was geschah, war für ihn von dem Schleier des Geheimnisvollen umgeben: Die Alte, die ihn bei der Flamme des Kienbrandes betastete, das Totengerippe, wie auch die wild aussehenden Männer, deren Sprache er nicht verstand.

Noch seltsamer aber war das, was mit ihm selbst geschah. Er wurde am folgenden Tage auf ein Schiff geschleppt, das ihn an die Küste von Wales bringen sollte. Es war allem Anschein nach ein französisches Handelsschiff, aber auch hier fehlte das Unheimliche nicht, das Schlimmeres vermuten ließ, als das harmlose Äußere kund tat. Doch wurde Bertram richtig an der Küste von Wales in einer wilden Gegend ans Land gefahren und von einem Unbekannten durch eine dunkle Schlucht zum nächsten Städtchen geführt. Im Gasthaus war eine bunt zusammengewürfelte Gesell-

schaft versammelt: Schauspieler, mehrere Personen aus der Stadt, Master Dulberry, einer jener Reformer, die an jedem Beschluß der Regierung etwas zu tadeln finden, ein Unbekannter (Mr. Malburne) und der Wirt. Eine Zeitungsnotiz, die von James Nichols, dem Schleichhändler und Verschwörer aus der Catostreet handelte, machte Bertram zum Mittelpunkt des Interesses. Denn der Dampfer, auf dem er Schiffbruch erlitten hatte, war derselbe, der den auf der Flucht nach Frankreich ergriffenen Nichols wieder zurückbringen sollte. — Die erregten Gemüter wurden alle durch ein Abendessen besänftigt, bei dem Bertram der Gast des Unbekannten war, der allein von allen sich nicht an dem Gespräch beteiligt, sondern beobachtend in der Ecke gesessen hatte.

Am andern Morgen wurde Bertram Zeuge der Abreise Dulberry's, die unter allgemeiner Rührung vor sich ging. Er selbst wurde von ihm aufgefordert, ihn ein Stück weit zu begleiten, und da, auf der Fahrt wurde er eingeweiht in alle die verrückten Ideen, die in den Köpfen der Reformer spukten. Nachdem er herzlichen Abschied genommen hatte, wollte Dulberry sich nach Bertrams Entfernung ins Meer stürzen, wurde aber von dem Jüngling, der trotz des Verbotes in seiner Nähe geblieben war, daran gehindert. In gedrückter Stimmung kehrten beide zurück. Vom Wirte erfuhr Bertram dann, daß Dulberry mindestens jede Woche einmal denselben Versuch mache und jedesmal beim Zurückkommen einen anderen Hinderungsgrund angäbe. Nie sei es aber ein äußerer Grund, sondern stets seine Gedanken, wichtige Überlegungen, die ihn im letzten Augenblick vom Sterben abhielten. So war es auch diesmal nicht Bertram, sondern zur größten Hauptsache seine eigene Reflexion, die ihn wieder zurückgeführt.

Kurz darauf war Sankt Davidstag, das Nationalfest der Walliser. Zur Erinnerung an den großen Sieg ihrer Ahnen über die andringenden sächsischen Niederländer feierten sie es. Festlich geschmückt zogen die wälischen Landleute, jeder mit seiner Lauchstaude am Hut zur Kirche hin, war doch ihr Herr Sir Morgan Walladmor, der eifrigste Verfechter jener alten Sitte. Er selbst begab sich auch zur Kirche mit seiner Nichte Ginievra und seinem ganzen Hause, etwas komisch und fast lächerlich herausgeputzt. Nach dem Gottesdienste, der in der alten wälischen Sprache abgehalten wurde, ritt der Freiherr zu Bertrams Gasthof, um dort, ebenfalls nach alter Sitte, seinem Amt als Friedensrichter obzuliegen. Nur einer nahte mit einer Bitte, ein Holländer. Er bat in Vertretung der Angehörigen des französischen katholischen

Kapitäns Le Harnois, der in der Nähe der Küste auf See verstorben war, um die Erlaubnis, ihn auf dem einzigen katholischen Friedhofe der Gegend bei der Klosterruine Griffith ap Gauvon beerdigen zu dürfen. Selbst die Hinzufügung, „unangefochten von allen Zollvisitatoren", wurde ihm gewährt.

Der Leichenzug fand statt, und viel Volk aus der Umgegend hatte sich ihm angeschlossen. Nach langer Unterredung mit den Grenzwächtern, die den Paß des Friedensrichters nicht anerkennen wollten, aber doch mit Gewalt dazu gezwungen wurden, ging es in flottem Galopp dem Kloster zu. Die Menge blieb zurück und stritt sich um ein Fäßchen Branntwein. Bertram, der auch der Aufforderung zur Teilnahme am Begräbnis gefolgt war, stand bei Seite und beobachtete das wüste Treiben, als ihm ein Zettel in die Hand gedrückt wurde, der ihn aufforderte, nach den Ruinen des Klosters Griffith ap Gauvon zu kommen.

Sein Weg führte ihn am Galgen vorbei, zu dessen Fuß sechs uralte, häßliche Weiber saßen, die bei seinem Nahen erschreckt aufsprangen und die Flucht ergriffen. Die siebente, Gillie von den andern genannt, blieb allein und tanzte um das Gerüst herum, indem sie eine schaurige Ballade nach einfacher und deshalb um so fürchterlicherer Melodie sang. Bertram erkannte in ihr jene Alte aus der Fischerhütte, und wie er in seine Beobachtungen vertieft dastand und sein Urteil mit halblauter Stimme äußerte, redete ihn auf einmal Mr. Malburne an, jener Unbekannte aus dem Gasthaus, — verließ ihn aber rasch wieder nach einigen gut gemeinten ironischen Ratschlägen.

Bertram blieb trotz des hexenartigen Wesens der wahnsinnigen Alten und schritt dann unter ihrer Führung durch das Gebirge zu dem Kloster. Dort verlor er aber seine Führerin aus den Augen, und nach schwierigen Kletterkunststücken durch ein Turmfenster gelangte er schließlich in ein hohes, gotisches Gewölbe, das früher zu gottesdienstlichen Zwecken gedient haben mochte. Und da erwartete ihn James Nichols, der berühmte, der ihm selbst schon in drei verschiedenen Rollen bekannt war: Als angeblicher Sohn jenes französischen Kapitäns Le Harnois, als sein Führer durch die Schlucht, und endlich als jener Schiffbrüchige, der ihm seine Rettung verdankte. Überdies bestand zwischen ihnen beiden eine seltsame Ähnlichkeit, — und auf alle diese Beziehungen gründete Nichols sein Freundschaftsangebot. Er wollte Bertram zum Vertrauten haben und versprach ihm als Gegengabe seinen Schutz. Als ersten Vertrauensbeweis enthüllte er ihm das Geheimnis des

so seltsamen Leichenzuges, der sich als ein kühnes Schmugglerstück entpuppte. Dann führte er ihn hinaus bis auf den äußersten Rand der Klostermauer und zeigte ihm im Glanze des Mondes die denkbar schönste, schaurig-erhabenste Gegend, beherrscht vom Hauptzuge des Snowdon. Die wundervolle Landschaft machte ihn stumm — und löste dann Nichols' Zunge, daß er von seiner Liebe zu ihm sprach, einer Liebe zu einer so edlen Frau, daß er um ihretwillen sein ganzes verbrecherisches Leben ungeschehen machen wollte.

In demselben Augenblicke fiel ein Schuß. Nichols entkam, Bertram wurde gefangen genommen und der sonderbaren Ähnlichkeit wegen für Nichols gehalten. Während die Konstabler noch mit ihrem Gefangenen beratend um das Wachtfeuer saßen, ertönten plötzlich Schüsse, und Nichols befreite mit einem Gefährten seinen jungen Freund. Auf der Flucht mußten sie sich aber doch trennen, und Bertram, der in einem Schafstalle die Nacht zugebracht hatte, wurde von der Bauernfamilie den suchenden Konstablern verraten und wieder gefangen genommen. Im Triumph fuhren sie mit ihm durchs Städtchen; ihr Zug wurde aber gehemmt durch Dulberry, der um irgend einer verrückten Idee willen Volksreden hielt, die zu Gunsten des Gefangenen das Volk aufwiegelten. Ein großer Tumult entstand, Dragoner griffen ein, und zuletzt brachten sie Bertram in den tiefen Kerker von Schloß Walladmor.

Wund und gefesselt lag er da, als mitten in seine bittern Gedanken hinein Ginievra trat wie ein holdes Traumbild, und trauernd Abschied von ihm nahm. Umsonst suchte er sich die Erscheinung und die Worte, die sie zu ihm sprach, zu erklären, bis ihm ein zurückgelassener Brief die Lösung brachte. Es waren Zeilen des von wahnsinniger Leidenschaft ergriffenen James Nichols, der darin seiner Liebe zu Ginievra Ausdruck verlieh, einer Liebe, die einst Erhörung gefunden hatte, solange Ginievra ihn nur für unglücklich hielt. Aber von dem Verbrecher und Mörder wandte sie sich ab, — und nun ließ Nichols kein Mittel unversucht, um sie sich wieder zu erringen. Sogar gefangen nehmen wollte er sich lassen, nur um im Kerker von Walladmor-Castle in ihrer Nähe zu sein. Jetzt sah Bertram klar. Also auch sie hatte ihn für Nichols gehalten!

Am andern Morgen sollte die Gerichtsverhandlung stattfinden, die Sir Morgan Walladmor nach alter, kymrischer Sitte vornehmen wollte. Aber Bertrams im Gefühle seiner Unschuld beinahe befehlendes Auftreten machte eine Vernehmung unmöglich,

und er wurde wieder in den vom Meere umbrausten Kerker zurückgeführt. Nach dieser erfolglosen Untersuchung beschloß Walladmor, so sehr er auch an den alten Sitten und Gebräuchen des Landes hing und sie in sein Leben übernommen hatte, diesmal doch von ihnen abzuweichen und nach englischer Art zu Gerichte zu sitzen. Doch auch die neue Vernehmung blieb ohne Erfolg.

Unterdessen suchte Lady Ginievra durch den wachhabenden Dragoneroffizier, der sie auch hoffnungslos liebte, die Befreiung des vermeintlichen James Nichols zu erlangen; und ferner wandte sie sich um Hilfe an Toms, den Sohn der alten Gillie, der sowohl Sir Morgan Walladmor als auch James Nichols treu ergeben war. Er war auch sofort bereit, verhieß sie ihm doch die Hand ihrer Kammerzofe dafür.

Auch von anderer Seite wurde zu Bertrams Befreiung geschritten. Der wahre James Nichols erschien dem Freiherrn und bat um des Jünglings Freilassung, und ehe Sir Morgan seine Fassung erlangt hatte, war Nichols verschwunden. Bertram wurde jetzt selbstverständlich auf freien Fuß gesetzt und von dem Schloßherrn aufs Gastfreundlichste zum Bleiben genötigt, eine Einladung, der er sehr gerne Folge leistete. Getrübt wurde seine Freude nur etwas durch einen Brief von James Nichols, der ihn warnte, seiner Liebe zu Ginievra hindernd den Weg zu kreuzen. Die Warnung war nicht grundlos, denn Bertram liebte Ginievra bereits.

Im Schloß waren Gäste eingekehrt. Es herrschte ein frohes Treiben überall. An der Festtafel versetzte Sir Morgan die Tafelrunde um Jahrhunderte zurück durch den Sang des letzten wälischen Barden, und in der Erzählung alter Sagen lebte des Landes graue Vorzeit wieder auf. Bertram war immer dabei, doch wurde seine Freude durch Malburnes Anwesenheit ziemlich beeinträchtigt. Malburne war auch für alle andern der unbeliebteste Gast, da er stets dieselbe undurchdringliche Freundlichkeit zeigte, die nichts von seinem sonstigen Leben und Treiben verriet. Er blieb allen unbekannt. Bertram war von heftiger Abneigung gegen ihn erfüllt, mußte er ihm doch immer begegnen, besonders wenn er im Selbstgespräche seine Gefühle und Gedanken äußerte. Mit den andern dagegen stand Bertram auf dem denkbar besten Fuße, besonders mit Ginievra und Sir Morgan. Er hatte so sehr dessen Wohlgefallen erregt, daß der alte Freiherr wünschte, Bertram möchte sich als sein verlorener Sohn entpuppen, dem er Ginievras Hand bestimmt hatte. Das Alter stimmte, auch hatten die Gestirne gar

seltsame Konstellationen ergeben. Kurz nach der Geburt war nämlich Sir Morgans Sohn von der alten Gillie entführt worden aus Rache dafür, daß der Freiherr ihren ältesten Sohn wegen Schleichhandels an den Galgen gebracht hatte. Seitdem war die Alte wahnsinnig und konnte nicht mehr zur Rechenschaft gezogen werden. Trotzdem unternahm Sir Morgan von Zeit zu Zeit den Versuch, bei der Alten etwas über seines Sohnes Geschick zu erfahren, doch immer erfolglos. So auch diesmal, als er mit der ganzen Gesellschaft eine Spazierfahrt nach der Insel Anglesea unternommen hatte. Statt dessen erzählte ihm die Alte aber, daß in diesem Augenblick gerade sein Schloß Walladmor in Gefahr sei, von James Nichols und dessen Bande überfallen zu werden. Trotz des heraufziehenden Unwetters wurde deshalb sofort zur Rückfahrt geeilt. Eines der Boote war leicht, nur für die ruhige See bestimmt. Das wurde von den Wogen erfaßt und die ganze Bemannung, unter der sich auch Bertram und Ginievra befanden, in die Tiefe geschleudert. Mit Aufgebot aller Kräfte gelang es Bertram, Ginievra vor dem Tod des Ertrinkens zu retten. Die See bekam aber ihr Opfer doch, Ginievras Kammerzofe, Toms Braut konnte nur als Leiche geborgen werden.

Am Strande trat ihnen James Nichols entgegen, von neuem um Ginievras Liebe werbend. Obwohl er jetzt ihre Neigung zu Bertram erfuhr, drohte er doch, sie für sich zu entführen. Die Ankunft des zweiten Bootes erst zwang ihn zur Flucht. Das letzte Mittel für ihn, sich in Ginievras Besitz zu setzen, war ein Angriff auf Schloß Walladmor. Der wurde nun ausgeführt — und zurückgeschlagen, da die alte Gillie ihn verraten hatte. Seine sämtlichen Leute verlor Nichols bei dem mißlungenen Sturm, — Ginievra hatte ihr Herz von ihm gewandt, — nun stellte er sich freiwillig dem Friedensrichter. Er wollte sterben. Darum legte er ein offenes Geständnis vor Sir Morgan ab und wiederholte es auch vor dem Gerichtshof. Das „Schuldig" wurde gesprochen, aber in der Nacht, in der er gehängt werden sollte, tauschte der treue Toms mit ihm die Rollen. Nichols, um ihn zu befreien, löste die Ketten der Sklaven in Kapitän Le Harnois' Schiff und erstürmte mit ihnen „das Außentor". Damit ging ein Teil der alten Prophezeiung in Erfüllung, die in dem Geschlechte der Walladmor fortlebte; auch den andern erfüllte er dadurch, daß es ihm gelang, in der Mainacht den Klopfer des Tores zu heben.

Damit waren alle Bedingungen zum Wiederfinden des verlorenen Sohnes gegeben, der wurde auch in Nichols selbst erkannt.

Zugleich stellte es sich heraus, daß er einen Zwillingsbruder hatte. Beide waren von der alten Gillie geraubt und auf Kapitän Le Harnois' Schiff gebracht worden. Der eine wurde dort zum Verbrecher erzogen, der andere, schwächere in Hamburg ans Land gesetzt. Der fand sich jetzt, kenntlich durch das Mal am Arm, in Bertram wieder.

Und, um die Lösung vollständig zu machen, wurde auch der Schleier des Geheimnisses gelüftet, der die Persönlichkeit Malburne's verhüllte. Dieser Unbekannte, der immer störend dazwischentrat, der bei allem seine Hand im Spiel hatte, war niemand anders als Walter Scott selbst, der sich nun mit Bertram um die Autorschaft des Romans stritt. Notgedrungen mußte Bertram ihm weichen, aber er tat es gerne, wurde er doch dafür mit Ginievras Hand belohnt.

Nichols, den sein Vater trotz seiner Verbrechen anerkannt hatte, verließ trauernd und doch mutig Wales, um in Südamerika ein neues Leben zu beginnen.

C. Einwirkung der romantischen Ironie.

Wenn so der Tatsacheninhalt herausgepreßt und auf ein paar Seiten zusammengedrängt in konzentrierter Form geboten wird, so liegt die Versuchung nahe, sich ermüdet von dem „schalen Abenteuerkram" abzuwenden. Und langweilig wären diese 770 Seiten in der Tat, wenn nicht an allen Ecken und Enden schalkhaft die Ironie hervorlugte, die sich dann im dritten Bande hell lachend über sich selber erhebt und alles, selbst die ernsthaft-langweiligsten Stellen in leuchtenden Glanz taucht. Die Ironie der Romantik liegt schillernd über dem Ganzen, noch verstärkt durch den Alexis eigentümlichen Hang zu ihr, der ihm fast wie ein Gebrechen anhaftete und in allen seinen Dichtungen, in seinen Jugendnovellen besonders, zu Tage tritt.[1]) (Alexis war beim Erscheinen des „Walladmor" 25 Jahre alt.) So stark machte sich diese seltsam ironische Veranlagung zuweilen bei ihm geltend, daß oberflächliche Beobachter ihn für zweideutig und unaufrichtig halten konnten. Er selbst äußert sich über die Ironie einmal:[2]) „Darum muß auch

[1]) Ges.-Novellen, 1830, Bd. I, S. XXII: „Bei dem Erscheinen (der Novelle Iblou) wollte man darin die ersten Spuren einer Ironie erblicken, die sich selbst am wenigsten schont.... Kecke Selbstpersiflage ist oft auf Kosten der Wahrheit darin."

[2]) Ges.-Novellen, a. a. O., S. XXI.

der Dichter dem Schmerz und der Wonne, auch wenn sie weiter herkommen als von dieser Erde, ihr Recht lassen; es wird sich überall geltend machen und vielleicht in den Schöpfungen zumeist, wo für die Augen des Laien die Ironie des Dichters das Selbstgeschaffene wieder vernichtet. Es ist nicht so; aus der scheinbaren Zerstörung, die nur das Oberflächliche trifft, taucht das Ewige und Wahre wieder auf." —

In dem Bewußtsein der vollen Bewegungsfreiheit der Seele wurzelt die romantische Ironie. Schon das 18. Jahrhundert hatte das Ich in ein beobachtendes und ein beobachtetes gespalten, und Fichtes Lehre von der intellektuellen Anschauung, welche die ganze Erfahrungswelt in Taten des Ich und das Wissen von dem Zustandekommen der Erfahrung in Selbstbewußtsein des Ich, als Wissen von diesen Taten als den seinigen, auflöst, trug dazu bei, die Romantiker zur Betrachtung ihres eigenen Ich anzuleiten. Weiterschreitend, wandelten sie dann die Selbstbeobachtung in freie Willensbetätigung um, suchten mit vollem Bewußtsein das Ich zu lenken, zu stimmen, und es in jede beliebige Situation zu versetzen. Daraus ergibt sich das Ideal der romantischen Poesie, das Fr. Schlegel zuerst im 116. Athenäumfragment (1798) begrifflich feststellt: „Sie allein ist unendlich, weil sie allein frei ist, und ihr erstes Gesetz lautet, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide."[1]) Denn die romantische Poesie kann nach Schlegel zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden „frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Diese Poesie intellektueller Anschauung gestattet vor allem dem romantischen Dichter sich jederzeit über sein Werk und über sein eigenes Schaffen zu erheben und kritischen Blickes beide zu betrachten, sie gestattet mit einem Worte: Romantische Ironie."[2]) Oder, wie er es selbst ausdrückt: „Wir müssen uns über unsere eigene Liebe erheben und, was wir anbeten, in Gedanken vernichten können: Sonst fehlt uns, was wir auch für andere Fähigkeiten haben, der Sinn für das Weltall."

Daran schließt sich die Zerstörung der Illusion und die von Jean Paul hauptsächlich gepflegte Ironie „des aus dem Stücke Fallens", wie Brentano es drastisch nennt. So ist es Jean Pauls Lieblingsform die Person des Dichters zwischen den Leser und

[1]) Walzel, Romantik, S. 29.
[2]) Haym, Romant. Schule, S. 256.

seine Erzählung zu schieben, von seinem Dichtgeschäft, seiner schriftstellerischen Mühe und Arbeit und von seinem dadurch verursachten Ärger zu berichten.

Dieses freie Schalten mit den selbstgeschaffenen Personen, die Macht, sie zerflattern zu lassen und wieder aufzugreifen, verdichtet sich zum Spiel mit den Figuren, zu Scherzen mit dem Leser und zum Versteckspiel mit ihm. Von da aus ist es nur ein kleiner Schritt weiter zur vollständigen Mystifikation des Lesers; den tat Alexis im Vollgefühl seiner Jugend und Kraft und krönte so seines Werkes Ironie.

Mystifikationen in der Art, daß man sein eigenes Produkt als das Werk eines andern oder als Übersetzung aus einer anderen Sprache ausgibt, sind in der Weltliteratur nichts Seltenes gewesen. So herrschte bei den Dichtern der mittelhochdeutschen Blütezeit vielfach das Bestreben, eine französische Vorlage ihrer Werke zu nennen, selbst wenn diese nicht bestand.

In der englischen Literatur sind am bekanntesten die beiden „großen Betrüger" Macpherson und Chatterton. Der eine, der den alten Kelten Ossian wieder erstehen ließ, und der andere, der angeblich alte Manuskripte aus der Kirche von Bristol veröffentlichte und sich bei Entdeckung der Wahrheit das Leben nahm.

Auch Honoré de Balzac verschmähte es nicht, sein „*élixir de longue vie*" für ein verschollenes Werk E. T. A. Hoffmanns zu erklären:

„*C'est une fantaisie, due à Hoffmann de Berlin, publiée dans quelque almanach d'Allemagne et oubliée dans ses œuvres par les éditeurs.*"

Am nächsten für Alexis lag wohl Scotts eigenes Versteckspiel mit seinem Lesepublikum. Er war eifrig darauf bedacht, sich in den Schleier des Geheimnisvollen zu hüllen, selbst nach den größten Erfolgen gab er sich nicht zu erkennen und suchte, vor allem in den Einleitungen, als der „*Author of Waverley*" unter den seltsamsten Verkleidungen sein Inkognito zu wahren.

Soviel Berührungspunkte die Alexissche Mystifikation auch mit den andern aufweist, so ist sie in einem doch grundverschieden von allen; sie gibt sich nicht nur als Werk eines andern aus, das sie nachahmt, sondern sie parodiert zu gleicher Zeit ihr Vorbild. Die Parodie ist so stark darin, daß ein Julian Schmidt nicht weiß, „was Alexis eigentlich beabsichtigte, ob eine Mystifikation oder eine Parodie."[1]) Alexis wollte beides.

---

[1]) Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit. III. S. 84.

Er beginnt den „Walladmor" mit einer Widmung an den Verfasser Walter Scott, in der er die Schwierigkeiten hervorhebt, mit denen ein Übersetzer zu kämpfen hat.

Dann, als Erleichterung für den deutschen Leser, verfehlt er nicht, das ganze Werk hindurch unterm Strich Anmerkungen des Übersetzers zu geben. Einmal erklärt er dem Leser speziell englische Bezeichnungen und Redensarten, wie:

S. 3: *Old Nick* = der Name des Teufels in der gemeinen, besonders der Schiffersprache.

S. 41: *Novellist* = so wird der Autor auch dickleibiger Romane in England genannt.

S. 71: *Master Wasserhose* = Der Spottname für einen in's Wasser Gefallenen, vorzüglich aber für den erretteten Schiffbrüchigen.

S. 129: *Maidenspeech* = Jungfernrede. So nennt man die erste Rede eines neu erwählten Parlamentsmitgliedes, usw.

Dann berichtet er über geschichtliche Ereignisse und Persönlichkeiten Näheres, so:

S. 128: *Elliot* = ein Abenteurer, welcher sich während der südamerikanischen Bürgerkriege eine bedeutende, unabhängige Macht erworben hatte, und den Portugiesen und der neuen Republik Buenos Aires gleich furchtbar war, seit einigen Jahren aber verschollen ist.

S. 93: erläutert er das Motto = Der Graf von Essex schlug nach der Eroberung von Cadix viele Soldaten, welche sich ausgezeichnet hatten, zu Rittern. Die Edelleute aus Wales und Schottland galten bekanntlich für arm. Cadix heißt in dem corrumpierten Volksdialekt Cales.

S. 173: *Jane Shore* = eine mittelmäßige Tragödie von Th. Rowe, die Geschichte der berühmten Courtisane aus den Zeiten der Kämpfe beider Rosen darstellend.

S. 205 weist er dem Verfasser „eine dreifache Verwechslung historischer Namen und Begebenheiten" nach.....

Oder er bringt unübersetzbare englische Wortspiele und Ausdrücke nach dem Text seiner Vorlage, z. B.:

S. 22: Schurken = *rascals* für *radicals*, ein unübersetzbares Wortspiel.

S. 98: anrüchtig = *suspicious*.

II. S. 142: vermoderten = *rotten borough*. Und so noch viele andere.

Noch zu erwähnen sind die beiden Ausrufezeichen, mit denen der Übersetzer die geographischen Kenntnisse des Verfassers verspottet:

II. S. 147: !! = Merseburg, die Hauptstadt des Harzes.

Zweites Kapitel.

Scotts Romantechnik und Alexis' Stellung zu ihr.

---

1. Ehe wir nun das Verhältnis des „Walladmor" zu den Scottschen Romanen untersuchen, müssen wir uns in großen Zügen Scotts Stil, besser eigentlich seine Romantechnik vergegenwärtigen. Denn im Stil findet das Innerste des Dichters seinen Ausdruck, das Tiefste in ihm, das Irrationale selbst; da gibt er uns persönliche Werte. Die Technik ist ein viel äußerlicheres Verfahren, etwas Unpersönliches, das alle Handgriffe zusammenfaßt, „durch die der Stoff nach einer bestimmten, verstandesmäßig erprobten Methode im großen hergerichtet wird."[1]) Die Technik eines Autors kann daher auch verhältnismäßig leicht nachgeahmt werden, deshalb kommt sie hier vor allem für uns in Betracht. Allerdings finden sich auch hie und da Übergriffe auf den Stil, da ohne ihn die daraus resultierende Technik nicht zu erklären wäre.

Zwei große Gruppen lassen sich bei Scotts Romanen unterscheiden, von denen jedoch die eine in die andere oft übergreift. Darum bezeichnet man sie am besten als die vorwiegend historische und die vorwiegend abenteuerliche Gruppe. Zur historischen Gruppe gehören:

„*Waverley*", „*Ivanhoe*", „*Peveril*", „*Quentin Durward*", „*Kenilworth*" ...

und zur abenteuerlichen:

„*Guy Mannering*", „*The Antiquary*", „*Rob Roy*", *The Bride of Lammermoor*", „*The Pirate*", „*The Black Dwarf*", „*The Heart of Midlothian*"....

Doch diese Zweiteilung bezieht sich nur auf den Inhalt, Scotts Technik dagegen ist von einer geradezu starren Einheitlichkeit. Dieser Einheitlichkeit fügt sich sein Stil. Die formale Seite seiner Darstellung, der sogenannte „äußere Stil"[2]) wird,

---

[1]) Ernst Elster: Prinzipien II, S. 9.
[2]) „ „ „ S. 10 ff.

sich selber stets wiederholend zur Manier, und die Komposition nimmt einen mechanischen Charakter an. Daraus erklärt es sich, daß die lange Reihe der Waverley-Novels sich nicht in aufsteigender Richtung fortbewegt, sondern auf derselben Linie bleibt, ja sogar unter sie sinkt. „Ganz natürlich, da die Form der Romane nicht das Ergebnis der Arbeit und des Studiums ist, so kann auch von einer Fortbildung nicht die Rede sein. Vom Studium der Theorie und Komposition war bei Scott nie die Rede. Das einzige, was er studierte, und zwar gründlich studierte, war Szenerie, Kostüme und Antiquitäten.“[1])

Wenn auch die hauptsächlich historischen Romane für uns vollständig ausscheiden, so müssen sie doch einer Untersuchung der Scottschen Romantechnik zu Grunde gelegt werden. Aus ihnen ist die Technik erwachsen, die sich mit derjenigen der abenteuerlichen Gruppe deckt, mit dem einzigen Unterschiede, daß der historische Hintergrund bei den letzteren in größere Ferne gerückt erscheint.

Die Untersuchung von Scotts Erzählungskunst hat manche Meinungsverschiedenheit bei den Forschern hervorgerufen. Am schroffsten stehen einander wohl Korff und Hellmuth Mielke gegenüber, von denen der eine in Scott den Epiker „par excellence“ sieht, während der andere seine Ansicht aufs äußerste zugespitzt in die Formel zwängt: „Scott ist ein dramatischer Dichter in epischer Form.“[2])

Diese beiden Extreme und alle die verschiedenen Ansichten, die dazwischen liegen, zeigen, wie schwer es war, Scotts Stellung in der Literatur — nach der formalen Seite hin — zu bestimmen. Seine Kunst war anders als die damals bekannte, so daß Goethe voll feinsten Verständnisses nach der Lektüre des „*Ivanhoe*“ zu Eckermann äußerte: „Walter Scott ist ein großes Talent, das nicht seinesgleichen hat.... Er gibt mir viel zu denken, und ich entdecke in ihm eine ganz neue Kunst, die ihre eigenen Gesetze hat.“[3])

Diese neue Kunst war aus dem Epos erwachsen. Scott gab für die epische Komposition „eine ganz neue Methode und ganz neue Mittel, den Leser zu spannen und zu fesseln, von dem Einfachen zum Verwickelten überzugehen, die Phantasie auf die Höhe und zum Mittelpunkt der Ereignisse zu führen, von dem aus das Weltbild des Romans in seiner ganzen Klarheit ausgebreitet lag.

---

1) Karl Elze: Sir Walter Scott. Bd. II. S. 93.

2) Korff. S. 66.

3) Eckermann: A. a. O. II. S. 204. 8. März 1831.

— Die Erzählungskunst war nicht dramatischer Art, wie man wohl gemeint hat, sie war nur episch und ganz aus dem Wesen des Epos geschöpft.... Walter Scott ist nicht nur Erzähler, er ist vor allem epischer Künstler."[1])

Scott brachte uns den Roman als Kunstwerk; den Roman, der aus dem Geschlechte des Epos stammt und von dem Alexis sagt: „Er ist der Nachkömmling des Heldengedichtes, so wie unsere Zeitgenossen die Abkommen mythischer Heroen ihrer Vorwelt sind."[2]) Sein Gebiet ist die Welt in ihrer Weite und Breite, das Wirken und Schaffen der Kräfte, die ihren Inhalt ausmachen, die aufbauen und zerstören, in gewaltigen Schöpfungen zu Tage treten, dann scheinbar zwecklos sich verlieren, aber immer einer strengen, inneren Notwendigkeit gehorchen. Und im Zusammenhang mit diesen Kräften erfaßt die epische Phantasie den Menschen, in seiner Abhängigkeit von der Natur, bedingt durch die Kultur, die Sitten, Gebräuche, Zustände, Einrichtungen und sonstigen Verhältnisse, die in seinem Volke, in seiner Zeit, in seinem Lande die herrschenden sind. Zu diesen Kräften der Gesamtheit tritt die dem Menschen als Einzelwesen innewohnende Kraft, die Kraft der Erhaltung und Zerstörung, der gesetzmäßigen Entwicklung und der unberechenbaren Triebe, die Gefühl und Willen formt, und Charakter und Gesinnung bedingt. Allein, die Konflikte der Leidenschaften, Schicksal und Zufall bringen ungeahnte Veränderungen in dies in ewigem Wechsel dauernde „Spiel der Lebenskräfte"[3]) im Einzelnen wie in der Gesamtheit, und der Einzelne in der Gesamtheit, d. h. der Mensch in der vollen Breite und Tiefe seiner Beziehungen zu seinesgleichen und zur Natur, vollendet erst das Bild der Menschheit als Ganzes. Dieses Weltbild in seiner Totalität entrollt der Epiker vor uns; Äußeres wie Inneres gleichmäßig erfassend, zeigt er die ganze Entwicklung der Begebenheiten, das Gewordene in seinem ursächlichen Zusammenhang; er stellt „das Ganze dar, und den Einzelnen in seiner Abhängigkeit von dem Ganzen."[4]) In gelassener Besonnenheit überschaut er das Geschehene und erzählt das vollkommen Vergangene als Rhapsode seinem ruhig horchenden Publikum.[5])

Daraus ergibt sich also die Erzählung der Begebenheiten als rein episches Element, dem sich jedoch in dienender Rolle das

[1]) Mielke. S. 93.
[2]) Wiener Jahrbücher, 1823. 22. Bd., S. 5.
[3]) Elster: Elemente der Poesie. S. 8.
[4]) " " " " S. 10.
[5]) Goethe: Über epische und dramatische Dichtung. S. 146.

beschreibende zugesellt. Daneben greifen aber auch die andern Elemente der Poesie in das epische Kunstwerk ein, das reflektierende, das lyrische, selbst das dramatische. Sie können es auch unbedenklich, vorausgesetzt, daß sie stets auf die untergeordnete Stellung beschränkt bleiben und somit das Hauptelement in seiner Entfaltung nicht nur nicht hemmen, sondern es durch Kontrastwirkung noch mehr hervortreten lassen.

Zum größten Teil, beinahe vollständig entsprechen Scotts Romane diesen Forderungen.

Sein Ausgangspunkt ist die Geschichte. Aber es ist nicht die Geschichte, die ihm zum Roman wird, sondern in die Geschichte wird ein beliebiger Roman verschlungen. Wohl gibt Scott historische Wahrheit, doch muß er mit innerer Notwendigkeit mit den gegebenen Größen dichten, und hat darum nebeneinander „Roman und Geschichte als getrennte Prinzipe, so, daß eine beliebige Figur im historischen Kostüm und unter bestimmten historischen Verhältnissen eine Reihe von privaten Abenteuern erlebt, die sie in unmittelbare Nähe der großen historischen Persönlichkeiten führt, von deren ungeheuren Kräften ihr kleiner Nachen plötzlich ergriffen und in furchtbarem Tosen herumgewirbelt wird."[1]) Da spürt man des Lebens Pulsschlag, kein stagnierendes Einerlei, sondern ein Messen der Kraft, ein Aufeinanderprallen der Gegensätze, Wirkung und Gegenwirkung, da wogen die Freuden und Leiden der Welt, und die Kräfte treiben und hemmen. Das aber war Scotts Freude, die breite Grundlage seiner Romane. Darum fesselte ihn auch das Feudalsystem so sehr, das schon durch seine eigentümliche Gliederung der Gesellschaft Gegensätze schuf, aus denen stark bewegte, an außerordentlichen Begebenheiten reiche Handlungen hervorgehen mußten, die, womöglich noch verstärkt durch politische und religiöse Zwistigkeiten, durcheinander wirbelten und brausten.

Alle diese Kräfte, diese historischen Vorgänge erscheinen unter e i n e m Gesichtswinkel, konzentrieren sich auf e i n e n Punkt, den Helden, in dem sie sich wie im Brennpunkte einer Linse sammeln und dann divergierend zurückgeworfen werden. Die Rolle eines Spiegels der Ereignisse fällt also dem Helden zu und bestimmt somit seine Stellung. Als Spiegel ist er passiv und farblos, „ästhetische Blässe" nennt es Korff, — als Gesichtswinkel stets einheitlich sich gleichbleibend und nur Mittel zum Zweck, die fremden Einflüsse umfassend in sich aufzunehmen, — und doch muß er in

[1]) Korff. S. 21.

ein bestimmtes Verhältnis zum Leser treten. Das kann nur ein psychologisches sein, er muß als Mensch unsere Sympathie gewinnen. Bei seiner Blässe ist das schwer; positive Eigenschaften haben zu viel eigene Leuchtkraft, darum muß sein Charakter „eine fortgesetzte Negative"[1]) sein. Allen gefallen kann er nur mit ganz allgemeinen Eigenschaften: schön, gut, tapfer, rein und untadelig, nur so wird er zum Auge und Ohr des Lesers, der sich gerne mit einem so liebenswürdigen Durchschnittsmenschen identifiziert und an seinem Schicksal den gebührenden Anteil nimmt. Nur so erklärt sich ferner die den Leser am Schlusse des Romans erfüllende, satte Befriedigung, wenn alle die Abenteuer glücklich überwunden sind, und ein froher Ausblick auf die Zukunft des Helden geboten wird.

Ein sympathetisches, ganz persönliches Interesse ersetzt auf diese Weise das mangelnde ästhetische Interesse. Der Held wird aber dadurch so generell und unpersönlich, daß sein Charakterbild nicht nur für einen bestimmten, sondern für alle Helden Scotts typisch ist: blaß und passiv. (Waverley vielleicht ausgenommen, der als einziger Spuren einer inneren Entwicklung zeigt.)

Falsch wäre es aber, wollten wir von der Blässe des Helden den Schluß weiter auf die übrigen Figuren ziehen. Die andern sind die eigentlich Handelnden, und in ihnen ist Scott sogar groß als Charaktermaler. Als echter Künstler schafft er nach Modellen, in deren Wesen er tief eindringt und so, in freiem Nachschaffen eine Menge lebensvoller Figuren voll ausgeprägter Physiognomie, eigenartig, scharf und folgerichtig zeichnet. Aber Seelenanalyse und Abwägen der Eigenschaften sind ihm fremd, fehlen ihm doch die beiden Begabungen, die dem Dichter erst das Herz der Dinge erschließen: „Die Reflexion, die den tieferen Zusammenhang der Dinge ergrübelt, und die Lyrik, die ihn mit einem Zauberwort erschließt."[2]) Er versucht es auch garnicht, seine Figuren plastisch hervorzuheben, sie zu gestalten; er will sie nur darstellen und ist hauptsächlich auf ihre Bildwirkung bedacht. Carlyle kritisiert ihn sehr scharf deshalb in seiner oft genannten Parallele mit Shakespeare und Goethe. Es heißt bei ihm:[3])

„*We might say in a short word, which means a long matter, that your Shakespeare fashions his characters from the heart outwards, your Scott fashions them from the skin inwards never getting near the heart of them!*

---

1) Alexis. Wiener Jahrbücher. Bd. 22. S. 29.
2) Kurt Gaebel. S. 5.
3) A. a. O. S. 75.

The one set become living men and women, the other amount to little more than mechanical cases, deceptively painted automatons.“

Darum sind diese Charaktere fest, ohne innere Entwicklung und ihnen allen ist das Gepräge des Typischen aufgedrückt. Wir verfolgen deshalb nicht mit Spannung ihr Wachsen und Werden, sondern wir richten unser ganzes Interesse auf die Situationen, die sich nach den gegebenen Charakteren entfalten, wachsen und sich entwickeln.

Unser ästhetisches Interesse fällt also auf die geschichtlichen Ereignisse einerseits, auf Probleme andererseits und die Situationen, die Konflikte bilden das Ziel, auf das Scott hinstrebt. Aus dieser Veranlagung heraus, aus dem Mangel an Reflexion und vor allem an Lyrik, ist auch das Fehlen einer eigentlichen Liebesszene bei Scott zu erklären. „Der Leser kann dieselbe leicht selbst ausfüllen“, erklärt er seelenruhig in „*The Heart of Midlothian*“ Kap. 43. Beim Ausmalen einer solchen Szene ist er nicht künstlerisch interessiert, sie langweilt ihn, fehlen ihm ja vor allem hier die Konflikte, die scharfen Gegensätze und heißen Kämpfe.

Weiter bedingt diese Eigenart es, daß Scotts Romane im Aufbau bestimmten Gesetzen gehorchen müssen. Sein Roman setzt sich zusammen aus Spiel und Gegenspiel, aus einer Steigerung, die mit wachsender Spannung nach dem Höhepunkt strebt und dann, sich meist glücklich lösend, friedlich ausklingt. Eine Menge Fäden laufen nebeneinander her, die sich schließlich in einem Punkt vereinen. Scott versteht es meisterhaft in diesem Fadengewirr einen nach dem andern abzubrechen, um eine gleichzeitig sich abspielende Geschichte nachzutragen, den fallen gelassenen Faden dann wieder aufzunehmen, bis sie alle jenen einen Mittelpunkt erreicht haben.

Wenn Scott hier bei der Schilderung des mächtig anbrandenden Lebens lediglich das rein Objektive gibt, wenn so hohe Objektivität waltet, daß alle politischen und religiösen Vorurteile des Menschen vor dem Auge des Dichters zerrinnen, daß er in strengster Unparteilichkeit[1]) über den kämpfenden Parteien steht, die Geseh-

[1]) Heine (III, 445) beurteilt in seinen „Englischen Fragmenten“ Scotts Unparteilichkeit folgendermaßen: „Man erzeigt dem schottischen Barden zu viele Ehre, wenn man glaubt, sein Genius habe die äußere Erscheinung und innere Denkweise dieser beiden Parteien der Geschichte nach geschaffen, und es sei ein Zeichen seiner Dichtergröße, daß er, vorurteilsfrei wie ein richtender Gott, beiden ihr Recht antut und beide mit gleicher Liebe behandelt .... Bedenkt man gar, daß er von der einen Seite selbst als Schotte, durch Erziehung und Nationalgeist eine puritanische Denkweise eingesogen hat, auf der andern Seite als Tory ...... königlich und adeltümlich gesinnt sein muß .... so erklärt sich leicht seine Unparteilichkeit ......“

nisse nur durch den Helden als Mittel anschaut und mit seinem subjektiven Anteil zurückhält, so liebt er es doch, sich in irgend einer Weise hinter der Sachlichkeit der Form bemerkbar zu machen, meistens durch parabatische Bemerkungen. Hervortretend wendet er sich dann an den Leser; ein Hervortreten, von dem er häufig Gebrauch macht zur Entwirrung jener verwickelten Fäden. Es ist dies eine Technik, die Spielhagen als persönliches Fühlungsuchen mit dem Leser aufs schärfste tadelt: „Der Dichter als solcher hat mit dem Leser direkt schlechterdings nichts zu schaffen.“[1]) Immerhin ist dies Hervortreten des Dichters in manchen Fällen dadurch entschuldbar, daß Scott, um der Darstellung des Helden treu zu bleiben, für ihn einspringen muß, damit durch dessen Befangenheit nicht auch das Urteil des Lesers getrübt werde. —

Der Aufbau der Scottschen Romane zeigt leicht dramatischen Einschlag. Scotts Lust am Konflikt setzt widerstreitende Kräfte voraus, „seine Dichtungen bestehen aus lauter Gegensätzen, die des Künstlers waltende Hand zur möglichen Versöhnung zu führen bestrebt ist.“[2]) Bis aber die Versöhnung erreicht ist, bewegen sich die Gegensätze stufenweise aufwärts, sie spitzen sich immer mehr zu, Situation folgt auf Situation, die großen, bedeutungsvollen Momente erweitern sich zu Szenen, die handelnden Personen schließen sich in Gruppen zusammen. Mit dieser Neigung Ereignisse, Charaktere und Leidenschaften sinnlich anschaulich durch Szenenbildung hervorzuheben, geht Scotts malerisches Interesse Hand in Hand. Er ist in nicht geringem Maße auf die Bildwirkung bedacht und benutzt dazu nicht nur das rein poetische Mittel der Sprache, sondern erschafft Gestalten, deren Seelenleben er in ihrer äußeren Erscheinung widerspiegelt, bildet Szenen und Gruppen, deren Stellung durch Kontrast oder Bewegung bestimmt wird, und die er von einem bedeutungsvollen Hintergrunde abhebt; ja er denkt sie direkt als Gemälde im Stile eines bestimmten Meisters.

Allein beide, Szenen wie Gruppen, hervorgerufen durch dramatisches oder malerisches Interesse, dienen nur dazu, die künstlerische Anschaulichkeit, die Lebendigkeit und Lebenswahrheit des Romans zu erhöhen. Sie beeinträchtigen das epische Kunstwerk keineswegs, im Gegenteil, durch die ordnende Hand des Epikers verbunden und in ursächlichen Zusammenhang gebracht, sind sie zur Vollständigkeit des Weltbildes sogar unentbehrlich und ein Mittel,

[1]) Theorie und Technik des Romans. S. 77.
[2]) Wiener Jahrbücher. Bd. 15, S. 138. (Alexis.)

dessen sich der Epiker unbedenklich bedienen darf. Dieses kausale Prinzip, das den Dichter zwingt, überall nach dem ursächlichen, dem innersten Zusammenhang zu forschen, führt, in vollster Ausdehnung auf alles und jedes angewandt, mit Notwendigkeit zur Breite der epischen Darstellung. In vollstem Maße ist sie einem Dichter wie Scott eigen, der, von allumfassender Liebe erfüllt, das Kleinste schildern muß, das sein Blick im Vorübergehen streift, und der es doch nicht schildern kann, ohne es in einen inneren Zusammenhang mit dem Ganzen zu bringen.

In voller, behaglicher Breite muß sich Scott ausdehnen können und malen, schildern, was gerade sein Interesse fesselt. Er hat ja so viel, das ihn reizt. Detailmalerei bis ins kleinste, ein Schreiten von Gipfel zu Gipfel und daneben sorgsamstes Ausfüllen der Niederungen durch peinlichste, liebevolle Schilderung, bei der durch das Objektive der Form überall die subjektive Auffassung hervorleuchtet, und alles mit der Scott eigenen sonnigen Behaglichkeit durchwärmt.

Langsam und ruhig, in harmonisch abgetönten Farben ergießt sich über alles der breite Fluß seiner Rede. Immer ist sein Vortrag leicht und glatt, trotz aller Mannigfaltigkeit, in der er mit dem Inhalt wetteifert. Je nach den Menschen, die er schildert, erfindet er Sprechweisen oder ahmt Redeeigentümlichkeiten nach. Redend [1]) werden die Personen vor den Leser geführt, sie erzählen ihm ihr Leben und teilen ihm ihre Besorgnisse und Stimmungen, ihre Hoffnungen und Gedanken mit. Je lebhafter, je erregter der Inhalt, desto lebhafter ist auch die Führung des Dialogs, da vergißt Scott sogar manchmal dem Sprechenden das Wort zu erteilen. Aber meistens ist die Wechselrede bei ihm doch episch gebunden, und so weit er die Gespräche auch ausdehnt, muß man ihnen doch immer große Sachlichkeit zuerkennen.

So zeigt sich auch hier das dramatische Element zur dienenden Rolle herabgedrückt. Inhalt und Form entsprechen einander, und beide gehorchen dem Gesetze des epischen Kunstwerkes, das allumfassend auch fremde Elemente zur Unterstützung der eigenen herbeiziehen und sich untertan machen kann.

2. Alexis hatte zu jener Zeit den Scottschen Romanen noch nichts Ähnliches an die Seite zu stellen, doch verraten schon seine

---

[1]) Vergl. Maigron, S. 225: „Bien plus, ses personnages parlent souvent par le plaisir de parler, sans que leur bavardage ait aux yeux du lecteur d'autre excuse que sa verve et son intérêt, c'est à dire son naturel et son originalité .... Walter Scott sait faire parler tout le monde.“

Novellen eine ungewöhnliche Erzählungskunst, und seine Übersetzungen zeigen ein ungewöhnliches Sprachtalent. Überdies war er, nur von Frauen erzogen, selbst frauenhaft weich und anempfindend und konnte, — mehr noch als die andern Romantiker, sich in andere hineindenken und ihre Gefühle sich aneignen. Umsomehr gelang ihm dies bei Scott, als ihm in dem Schotten kein durchaus wesensfremder Dichter entgegentrat. Neben starken Verschiedenheiten hat ihm Alexis doch manches Gleiche zur Seite zu setzen, manche ähnliche Veranlagung.

Beide sind Realisten, beide berühren sich auf psychologischem Gebiete. Ein Unterschied, der doch beide wieder zusammenführt, muß allerdings auf diesem Gebiete verzeichnet werden. Bei Scott, dessen Individualpsychologie etwas Starres hat, vertritt das Volk als große Einheit das Individuum. Er, der beim Einzelnen keine Seelenanalyse kennt, differenziert sein Schottland, er zerlegt es bis ins Kleinste, und daraus erwächst sein Hochlandsvolk.

Die Psychologie bei Alexis ist durch seine Eigenschaft als Maler bedingt. Die macht seine Figuren zum Porträt. Aus dem Leben des Individuums gibt er eine Anzahl Einzelzüge, die er in den Zusammenhang der Zeit einreiht und somit durch das Mittel seiner Personen das Milieu der Zeit malt. Darum ist seine Milieuschilderung von höchster psychologischer Bedeutung, sehr nahe verwandt der Scottschen Völkerpsychologie.

Beide, Scott und nicht minder Alexis, lieben ihr Land und wurzeln in ihrem Volk, beide sind als Menschen edel, gütig und groß, — und beide sind Juristen.

Und der eine, der jüngere studiert den andern und vertieft sich in seine Art, und sein scharfes, offenes Auge zeigt ihm dessen Fehler neben den großen Vorzügen. Es zeigt ihm, daß der so viel Bewunderte und noch mehr Gelesene kein weltbewegendes Genie ist, kein von Leidenschaft durchglühter Verfechter seiner Ideale, sondern ein von warmer, stetiger Liebe erfüllter Mensch, der nicht die Literatur der Jahrhunderte durch seine alles überragende Größe beherrscht, sondern der nur seinem Jahrhundert, dem einen gehört, auf seinem einen Gebiete, der aber da fest, als Herrscher, im Mittelpunkte steht.

Zu dieser richtigen Erkenntnis kommt bei Alexis noch die Jugend mit ihrer stolzen Kraft, die eher unter- als überschätzt, die des andern Größe vielleicht im richtigen Lichte, seine Schwächen aber durch das Vergrößerungsglas erblickt. Nun ist ein so charakteristischer Schriftsteller wie Scott bei seinem starren System unge-

mein leicht nachzuahmen, in formaler wie auch in inhaltlicher Hinsicht. Eine übermütige Stunde kann sogar so weit gehen, die Scottschen Romane auf eine Anzahl Abenteuer, Schmuggler, Kindesverwechslungen und -entführungen, Hexen und ähnliche Gestalten zu reduzieren, auf eine geschickte Mischung von bestimmten „Stoffen, Farben und Effekten."

So gesellt sich zur Bewunderung die wahre Kritik und der herabziehende Spott, — und die Nachahmung wird zur bewußten Parodie. —

Zweiter Teil.

Verhältnis des „Walladmor" zu den Scottschen Romanen.

Drittes Kapitel.

Art des Schaffens, Plan und Quellen.

Die Stellung, die Alexis in seinem Scottischen Romane seinem Vorbild gegenüber einnahm, läßt sich auf Grund dieser Voraussetzungen in drei Hauptpunkte gliedern:

Alexis kopierte Scott, er parodierte ihn, und er fügte aus Eigenem hinzu.

Eine Mystifikation, wie sie Alexis beabsichtigte, verlangt aber mehr als eine bloße Nachahmung, sie verlangt ein Nachschaffen in des andern Geist, in dessen Eigenart und mit dessen sämtlichen Mitteln.

Ein Roman, der unter Walter Scotts Flagge segeln soll, darf keine, den bisherigen Romanen fremde Neuerungen bringen, die des Lesers Aufmerksamkeit und damit auch seinen Verdacht erregen könnten. Er muß sich auf der gegebenen Linie weiterbewegen, muß rückwärts greifen auf das Alte, Gegebene, er muß, in einem Wort, eine Selbstwiederholung Scotts sein. Für eine solche war sogar bei Scotts außerordentlich großer Produktivität nicht nur die Möglichkeit, sondern die Wahrscheinlichkeit vorhanden (wie es auch die letzten Romane des Dichters bewiesen haben) und damit, als selbstverständliche Miterscheinung, ein leichtes Tieferstehen des neuen Romans.

„Walladmor" ist also ein Extrakt aus den Waverley-Novels. Zu dessen Bereitung wurde ein Tropfen aus jeder von ihnen in die Mischung gepreßt, vor allem aber zwei gaben bedeutend mehr; „*Waverley*" und „*Guy Mannering*".

Noch ein drittes Werk gesellt sich zu den beiden, ein Werk, von dem Alexis[1]) selbst allerdings bestreitet, es damals schon ge-

---

[1]) Erinnerungen. S. 270.

kannt zu haben. Es ist der „Pirat". In seinen Erinnerungen[1]) schreibt Alexis darüber: „Seine (Scotts) Norne im „Piraten" war entweder damals nicht geboren, oder ich kannte sie wenigstens noch nicht."... Das stimmt nicht. Alexis hat den „Piraten" gekannt. Bespricht er ihn doch selbst in den Wiener Jahrbüchern der Monate April-Mai-Juni 1823, und sein „Walladmor" ist erst in den Sommermonaten desselben Jahres entstanden! Vielleicht war diese Tatsache seinem Gedächtnis später, beim Niederschreiben seiner Erinnerungen, wirklich entschwunden, wie er ja auch den Reformer Dulberry, den er der Figur des Iren in E. T. A. Hoffmanns „Elixiren des Teufels" nachbildete, „ganz sein Eigentum" nannte.[2]) Vielleicht auch wollte er seine Kenntnis des „Piraten" nicht zugestehen, weil gerade in den Zusammenhang seiner Erinnerungen das Nichtkennen dieses Romans gut paßte. Wie dem auch sei, — gekannt hat er ihn und sogar eifrig benutzt. Die Gestaltung der Charaktere, ja viele Motive setzen, wie die folgende Untersuchung ergeben wird, eine nähere Bekanntschaft mit den Gestalten, Motiven und Begebenheiten des „Piraten" unbedingt voraus.

In vollster Bewegungsfreiheit wächst der Roman, der Stoff erweitert sich beim Schaffen, Begebenheit folgt auf Begebenheit, Nebenhandlungen, Episoden zweigen sich ab. Aber trotz aller Abschweifungen liegt bei Scott wie bei Alexis ein fester Plan zu Grunde. Scott spricht selbst von einem solchen in der „*Introduction to the Monastery*" und noch ausführlicher in „*The Fortunes of Nigel*", S. XLIV, wo es heißt:

„*I have repeatedly laid down my future work to scale, divided it into volumes and chapters, and endeavoured to construct a story which I meant should evolve itself gradually and strikingly, maintain suspense, and stimulate curiosity; and which, finally should terminate in a striking catastrophe* ...."

Alexis teilt den Plan des „Walladmor" in seinen Erinnerungen[3]) mit:

„In allerhand krause, buntromantische Begebenheiten mußten zwei Personen verwickelt werden, ein junger Deutscher und ein mystischer Engländer. Beide erscheinen als Sammler. Jener geht darauf aus, zu einem englischen Roman in neuer Manier Stoffe aufzufinden und stößt dabei überall auf einen Unbekannten, der ihm in die Quere kommt, weil er dasselbe will, bis es am Schlusse sich ergibt, daß es der große Unbekannte selbst ist." .... Zu diesem Grundmotiv gesellt sich die Frage: „Ob der kleine Unbekannte nicht dasselbe Recht zur Herausgabe habe, als der große Unbekannte?"

Darin liegt die Idee des Romans, und sie ist das Neue, das Alexis schon in der Anlage bringt. Scott hat in dem einzelnen

[1]) A. a. O. S. 271.
[2]) A. a. O. S. 271.
[3]) S. 273.

Roman keine Grundidee; keinen über dem Ganzen schwebenden, erhabenen, überlegenen Gedanken.

Alexis selbst, so sehr er Scott gegen den Vorwurf der Ideen- und Gedankenarmut in Schutz nimmt, kann nur eine Idee auffinden, die sich durch seine gesamten Werke als große Einheit hindurchzieht: „Es ist das Ringen der individuellen menschlichen Kraft gegen die gesetzliche Ordnung, .. es ist die Liebe zur Heimat, das liebevolle Interesse für schottische Sitten und Zustände.“...[1] Doch, als Grundidee für den einzelnen Roman als solchen, kann auch sie nicht in Anspruch genommen werden. Hierin weicht also Alexis von Scott ab und wendet sich zugleich mit parodistischer Spitze gegen ihn.

In der Art der Ausführung dagegen ist er ihm wieder vollständig gleich. Die an Scott oft getadelte Manier des Extempore = Schreibens wird von Alexis im reichsten Maße angewandt. Rasch wurde die Arbeit geschrieben, kaum überlesen wanderten die Kapitel in die Druckerei. „Was der Moment schafft ist immer das Beste. In dem, was die Künstler Ausführung nennen, geht so viel von der Hauptsache verloren.“...[2] Darum liegt auch über dem übermütigen Werk eine lebensfrische, flotte Anmut, darum ist der Stil frei und leicht, wie bei keinem der späteren, durchgearbeiteten Romane des Dichters.

„There is a free flow of narrative, of incident and sentiment, an easy masterlike coherence throughout..., it is the perfection of extemporaneous writing...“[3]

Diese Anerkennung, die Carlyle Scott's echten Werken zollt, kann mit gleichem Recht auf das ihm unterschobene ausgedehnt werden.

Die Entstehung des „Walladmor“, sein Werden und Wachsen weist noch einige gleiche Züge mit Scotts eigenem Schaffen auf. Scott schöpft aus dem wirklichen Leben; Erlebnisse der Jugend, alte Sagen und Erzählungen, die durch mündliche Überlieferung im Volke weiterlebten, und deren Bericht er voll Andacht lauschte, waren die ersten Anregungen seiner Werke, dazu kam bei ihm als Ergänzung der unmittelbaren Anschauung noch historische und kulturhistorische Forschung.

Für Alexis bildet ein eigenes Erlebnis den Ausgang seiner Erzählung. Der Seesturm, den er auf dem großen Haff erlebt hatte, liegt den auf dem Meere sich zutragenden Begebenheiten zu Grunde, sein Sommeraufenthalt in einem Fischerdorfe auf

1) Wiener Jahrbücher. Bd. 22. S. 7.
2) „ „ Bd. 15. S. 105.
3) Carlyle. S. 78.

Rügen spielt herein, und manche unheimliche Feldzugserinnerung, die Wochen vor Givet und sein Quartier in der Ardennenhütte mögen den Grundton zu mehr als einer nächtlich-grausen Szene gegeben haben. Im übrigen aber ist Scott sein Meister und Vorbild, eigene Forschungen hat er kaum getrieben, ja er macht sich in seinen Erinnerungen sogar lustig über die deutschen und englischen Kritiker, die seine statistischen und historischen Studien zu dem Buche rühmten. „Was ich nicht ohnedies wußte, das griff ich aus dem Blauen", schreibt er dort,[1]) „zum Nachschlagen hatte ich weder Zeit noch Lust."

1. Wenn also Alexis auch keine eingehenden Vorstudien getrieben hat, so verrät doch der „Walladmor" ganz bedeutende Kenntnisse der älteren englischen Literatur. Namen wie Gildas und Beda (III, S. 47 ff.), Holingshed's Chronik, die Werke eines Jeoffrey of Monmouth ebenso wie die sagengeschichtlichen Dichtungen und Gestalten der alten keltischen Überlieferungen weiß er geschickt in den Roman einzuflechten nach Art Walter Scotts, der mitten im Text sowie in zahlreichen Anmerkungen seine Kenntnisse zeigen muß, und, da selbst diese ihm nicht immer genügen, im Vorwort (z. B. im Vorwort zu „*Kenilworth*", zum „*Monastery*") oder im Nachwort echte oder fingierte Chroniken und Berichte aufzählt, die ihn zum freien Schaffen anregten. Mit Quellennachweisen ist Alexis allerdings sehr sparsam. III, S. 44 erwähnt er Sweetburn's Reisebeschreibung durch Wales und Cornwallis, eine Reisebeschreibung, die ich leider nirgends auffinden konnte und darum als fingiert ansehen muß.

Dagegen ist seine Hauptquelle der welschen Sagen, Lieder und Gebräuche in einer Anmerkung (III, S. 18) ganz flüchtig gestreift. Es sind Edward Jones „*Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards*"; ein Werk, das vieles über Sprache, Literatur und Altertümer des alten Wales mitteilt und, — allerdings vollständig kritiklos, — die Fabeln über britische Urgeschichte als lautere Wahrheiten wiedergibt. Nach den Angaben dieses Werkes stellt Alexis die Bibliothek Sir Morgans zusammen; die Chronik des Gottfried von Monmouth, ebenso die Chronik Caradocs von Llancarven, die von der Zeit Cadwalladers bis 1156 reicht uud die Geschichte von Wales von Theophilus Evans mögen ihm wohl daraus bekannt sein, desgleichen die Sage von der Entdeckung Amerikas durch den kymrischen Fürsten Madoc ap owen Gwyneth. Darüber schreibt Jones:[2])

[1]) S. 273.
[2]) I. S. 37.

„The use of the Welsh Poetry in preserving the memory of events, and the aid it has lent to history is proved by the example of the celebrated Madog ab owen Gwynedd and his discovery of America about the year 1170. This we gather from the poems of Cynvrig ab Gronw, and Sir Meredudd ab Rhys and the more express declaration of that learned herald bard, Guttyn owain . .“

Auch das spöttisch erwähnte Gesetzbuch Hoel Dha's finden wir bei Jones[1]) verbürgt:

„In the time of Howel, King of Wales, all the ancient records and laws of the Britons were collected together, and he, and his wise men selected from them, expounded, reformed, added to, and adjusted, according to the exigency of those times; which were afterwards proclaimed and confirmed in A D 940 and called „Cyfreithien Hywel Dda, ac erraill“ = the laws of King Howel the Good and others — or Leges Wallicae.“ —

Mit andern bei Jones genannten Namen ist Alexis ziemlich eigenmächtig verfahren. So spricht er von den „Gedichten des zweifelhaften Barden Lowarch hen Thaliessin.“ (II, S. 140.) Unter diesem Namen erscheint der Barde allerdings zweifelhaft, wohl aber gibt es den berühmten Barden *Taliesin Pen Beirnd, Bard to Prince Elphin, to King Maelgwyn and Prince Urien Reged*, um 540, und den noch älteren *Llowarch Hên, a Cumbrian Prince and Bard*, um 530.[2])

Als „bekannte Reliquie alt Wälischer Poesie“ bringt Alexis dann Taliesins Gedicht *„The Battle of Argoed Llwyvain, a Song to Urien“*, in selbst gedichteter freier Übertragung nach der bei Jones angeführten englischen Übersetzung von Mr. Whitehead.[3])

Ohne jede Quellenangabe dagegen erzählt er die Sage von „Arthurs Tod“ in Prosa (III, S. 28), aber gerade seine Art der Wiedergabe gibt uns die Mittel zur Auffindung der benutzten Quelle an die Hand. In Betracht kommen dabei Percy's *„Reliques of Ancient English Poetry“* mit ihren schönen Balladen *„King Arthur's Death“* und *„the Legend of King Arthur“*, die besonders im Frankfurter Nachdruck 1790 *(printed for Varrentrapp and Werner)* in Deutschland verbreitet waren, oder die Neudrucke von *„Le Morte Darthur by Syr Thomas Malory“ printed from Caxton's edition 1485* — in der Ausgabe von Haslewood, London 1816 in 3 Bänden, oder in Walker's *„British Classics“* ebenfalls London 1816 in 2 Bänden, oder auch von Robert Southey 1817 herausgegeben.

Ein kleiner Unterschied zwischen den Neudrucken und Percy's „Reliques“ zeigt uns jedoch, daß Alexis nur Percy's Balladen zu

1) II. S. VII.
2) Jones I, S. 14.
3) Jones I, S. 68/69.

Grunde gelegt haben kann. Während nämlich Malory den Herzog Lukan sterben läßt und dem König Arthur als letzten und einzigen Gefährten Sir Bedever mitgibt, vertauscht Percy die Personen. Bei ihm stürzen Bedever *„his bowels to his knee“* und nur Lukyn, der Herzog von Gloster, bleibt übrig. In dieser Art bringt es auch Alexis. Sir Bedever stirbt und Lukyn, als einziger überlebender Genosse Arthurs versenkt das Schwert Excalibar in den Fluß. —

2. Als äußerst glücklicher Griff muß die Wahl des Schauplatzes bezeichnet werden. In zwei Romanen hatte Scott bereits sein Schottland verlassen und sich auf fremdes Gebiet gewagt. In *„Ivanhoe“* war er nach England ausgewandert, und in *„The Pirate“* hatte er sich die Shetland-Inseln zum Schauplatz gewählt, daher war die Möglichkeit gegeben, daß er seine dichterische Phantasie auch um die Berge von Wales schweifen ließ.

In der Heimat Walter Scotts, in seinem so von ihm durchforschten Lande, hätte Alexis sich nie neben ihm behaupten können; die Unechtheit des „Walladmor“ wäre da sehr bald ans Tageslicht gekommen. Anders verhielt es sich mit Wales. Ein unbekanntes, wildes Land, an die schottischen Hochlande erinnernd und doch allen so fremd, daß jede nur einigermaßen wahrscheinliche Bemerkung gern auf Treu und Glauben hingenommen wurde. Dazu war das Interesse jener Zeit gerade für „Wild Wales“ und dessen Bewohner geweckt worden durch die fortwährenden Reibereien zwischen den englischen Gerichtshöfen und den Wallisern, die zäh an ihrer Sprache, ihren Einrichtungen und ihrem alten Rechtsverfahren festhielten. Die alte kymrische Sprache und Literatur wurde wieder gelernt und gesprochen; 1822 wurde St. David’s College in Lampeter gegründet, in dem heranwachsende Geistliche in der Sprache des Landes unterrichtet und in stark nationalem Gefühl erzogen wurden. — In stiller Auflehnung gegen die englischen Gesetze begünstigte das Volk den Schleichhandel, und die Verfolgung einerseits, das Verbergen andererseits trug nur zur Verschärfung der Gegensätze bei. Dazu kamen noch die Unruhen im englischen Volke, von denen auch die Bevölkerung von Wales mitergriffen wurde, der Schrei nach Reform, nach Linderung der wirtschaftlichen Not. Durch die Umtriebe der Reformer, durch ihre meist sinnlosen Verbesserungsvorschläge wurden die Gegensätze zwischen Volk und Staat noch verschärft, und die Zeitungen brachten überall lange Artikel über jene englischen Wirren.

So fand Alexis hier in der Gegenwart einen Teil der Konflikte, die Scott in seinen Hochlandsromanen so wirksam verarbeitet hatte, die Gegensätze zwischen der alten und der neuen Zeit, das stark bewegte Leben des Übergangs.

Das Land dazu machte er sich selbst. Als Vorlage diente die Insel Rügen, die romantischen Ufer der Halbinsel Jasmund mit der Herthaburg, und vor allem die schroff aus dem Meer aufsteigenden Kreidefelsen der Stubbenkammer. Zu diesem wirklichen, lebensvollen Landschaftsbilde fügten sich die schottischen Berge und Schluchten, Täler und Ebenen, Ufer und Klippen Sir Walters, und daraus schuf die Phantasie des jungen Alexis das seltsame, malerische, schauerlich-schöne Land und nannte es Wales.

Viertes Kapitel.

Handlung, Charaktere und Motive.

Das ganze weite Stoffgebiet des inneren und äußeren Lebens steht dem epischen Dichter zur Verfügung, aber mit dieser Freiheit geht ein gewisser Zwang Hand in Hand: Der Dichter kann nicht einzelne der Lebenskräfte herauslösen und sie allein darstellen, sondern er muß im weitesten Maße auf das Wirken aller Rücksicht nehmen. Das Vorherrschen einer steht jedoch außer Frage, meist ist es das bewußte Wollen oder das Schicksal. „Walladmor“ ist vom Schicksal beherrscht, das seltsam launisch und doch zielbewußt vorwärts schreitet — bis zum glücklichen Ende. Zur Ausführung seiner Pläne bedient es sich einer alten, halb dämonischen, halb wahnsinnigen Schmugglerin und eines verbrecherischen und doch wieder edlen Seeräuber- und Schmugglerkapitäns, deren Wollen es lenkt und so durch sie die Handlung von Stufe zu Stufe zum Ziele führt.

Eine Willensentwicklung durch dies Schicksal bringt Alexis nicht, weder bei den tätig-handelnden Hauptcharakteren noch bei dem Helden, der, ein Spielball in den Händen Fortunas, unermüdlich auf- und ab- und hin- und hergeworfen wird, bis er endlich unverändert den bestimmten Ruhepunkt erreicht. „*Guy Mannering*“ und „*The Pirate*“ bildeten die Vorlage für das Schicksal wie auch für dessen beide Helfershelfer und den Spielball; sie gaben auch die festgeformten Charaktere, die das Interesse durch ihre Unveränderlichkeit auf die immer wechselnden Ereignisse lenken.

A. Wahrscheinlichkeit der Handlung.

Die Forderung der Lebenswahrheit darf einem solchen durch das Schicksal und den Zufall beherrschten Romane gegenüber nicht in voller Strenge erhoben werden, vor allem dann nicht, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Alexis die Schwächen seines Vorbildes in gesteigertem Maße wiedergeben wollte. Die Phantasie des Lesers wird schon bei Scott manchmal allzusehr in Anspruch

genommen, und die Wahrscheinlichkeit leidet durch einen gewissen Mangel an Motivierung. Mit voller Absicht läßt Scott oft die verborgenen Ursachen der Erscheinungen des Lebens im Dunkel, oder er bringt sie nur mit halbem Lichte, indem er auf die Rätsel des Lebens hinweist:

„*In life itself, many things befall every mortal, of which the individual never knows the real cause or origin.*“ ...[1])

Daraus erklärt es sich, daß Scott in seinen sonst durch und durch gesunden, realistischen Dichtungen Motive zur Anwendung bringt, die hart an der Grenze des Möglichen stehen. Ein Einfluß des Abenteuerromans des 18. Jahrhunderts ist da unverkennbar, ebensowenig wie der Einfluß der Zeit. Scott wie Alexis sind Kinder ihres romantischen Zeitalters, und manches mag ihnen glaubwürdig erschienen sein, was wir heute als unwahrscheinlich ablehnen. Immerhin bezeichnet die Häufung und Wiederholung solcher Motive eine Schwäche in Scotts Schaffen, und die hat Alexis erbarmungslos blosgelegt. Wieviel Kinder werden nicht in den abenteuerlichen Romanen Sir Walters entführt oder vertauscht, die alle im Laufe der Erzählung wiedergefunden werden! Meist ist es der Held, wie Lovel im „*Antiquary*“, Brown im „*Guy Mannering*“ oder eine der Hauptpersonen wie Kapitän Cleveland in „*The Pirate*“ oder der Sohn von Effie Deans in „*The Heart of Midlothian*“. Alexis trägt die Farben noch kräftiger auf, indem er beides vereint; sowohl Bertram, der Held, als auch Nichols sind unmittelbar nach der Geburt geraubt worden und entpuppen sich zuletzt als Zwillingsbrüder. Und wie die Scottschen Jünglinge von unbekannter Geburt meist in niedrigen, oft gar verbrecherischen Kreisen aufwachsen und dann, erkannt, in einen höheren Stand aufgenommen werden, so ist es auch hier der Fall. Bertram ist eine Waise, allem Anscheine nach aus kleinen, deutschen, bürgerlichen Kreisen, Nichols ist ein gefundenes Kind, das seine Erziehung auf einem Seeräuber- und Schmugglerschiff erhielt, und beide werden schließlich als echte Söhne Sir Morgan Walladmors anerkannt. — Ihr nahes verwandtschaftliches Verhältnis erlaubt dem Dichter das Motiv der Ähnlichkeit und der daraus entspringenden Verwechslungen einzuführen, von dem er so reichlich Gebrauch macht, daß der größte Teil von Bertrams gefährlichen Abenteuern darauf beruht, daß man ihn fortwährend für den lange gesuchten James Nichols hält.

[1]) Abbot. Introduction, S. XXVI.

Die Personen, die bei der Entführung wie bei der Erkennung ihre Hand im Spiele haben, sind meist zweifelhaften Charakters, Zigeunerinnen, wie die furchtbar-dämonische Meg Merrilies in „*Guy Mannering*“, Landstreicherinnen, wie die scheußliche Meg Murdockson in „*The Heart of Midlothian*“ oder gar ein Zauberweib, wie die Norna in „*The Pirate*“. Alexis stellt ihnen seine alte Gillie zur Seite, und wenn er Scotts Gestalten in ihr auch nicht übertrumpfen kann, so zieht er sie doch von der Höhe des Furchtbar-Gewaltigen auf die Stufe des Unheimlich-Grausigen herab und macht Scotts dämonische Frauen zu einer von glühendem Rachedurst getriebenen Wahnsinnigen.

Die von Scott sonst nur angedeuteten Spuren des Abenteuerromans verfolgt Alexis weiter in seinem Übermute. Er beginnt seinen Roman mit dem Kampf der beiden Schiffbrüchigen um die Tonne. Inmitten des tobenden Weltmeeres schneidet er die Frage vom Rechte der Notwehr an und erörtert mit leichtem Spott „das beliebte Kollegienbeispiel, daß in gleicher Todesgefahr Einer den Andern vom Brette stoßen darf.“..[1]) Dann läßt er aber das Gewissen des Siegers erwachen und ihn mit seinem Gegner den Vertrag zur gegenseitigen Rettung schließen. — Das Motiv des Schiffbruchs und der Rettung Überlebender finden wir bei Scott in „*Guy Mannering*“ und im „*Piraten*“[2]) sogar zweimal angewandt aber in durchaus möglicher Form, während Alexis sich nach dem Schaffen seiner Schiffbruchscene vornehmen muß, seinen Übermut zu zügeln, um sich nicht selbst zu früh zu verraten.

Trotzdem geht eine der folgenden Begebenheiten beinahe noch weiter in ihrer Übertreibung und der dadurch bedingten Unwahrscheinlichkeit. Es ist der Leichenzug, der als Deckmantel für ein kühnes Schmugglerstück benützt wird. Mit beiden Füßen steht Alexis da auf dem Boden des Abenteuerromans und läßt seiner Phantasie freien Lauf. Wohl sind es Scottsche Motive, Scottsche Gestalten, mit denen er arbeitet, aber sein Spott macht das zusammengefügte Ganze zum Zerrbild.

Die Schmuggler in „*Guy Mannering*“ kämpfen, überlisten und betrügen, ebenso die Räuberbanden in „*The Heart of Midlothian*“, die Schar Robin Hoods in „*Ivanhoe*“ und die Hochlandsbanditen in „*Waverley*“ und „*Rob Roy*“, — aber lebensvoll und nicht unmöglich erscheinen ihre Taten.

---

1) Alexis Erinnerungen, S. 270.

2) VII., S. 111/112 und XVII., S. 266/68.

Nicht minder aus der Wirklichkeit geschöpft ist das von Scott oft gebrauchte Motiv des Leichenzugs. In „*Guy Mannering*“ wird die Tante Lucy Bertrams von den eingeladenen Verwandten und Bekannten zu Grabe geleitet (XXXVII., S. 365); im „*Antiquary*“ versammeln sich die Leidtragenden zuerst im Fischerhaus bei Wein und Branntwein und folgen dann der Leiche Steenie Mucklebackit's zum entfernten Friedhofe (XXXI., S. 415). Geheimnisvoll, um bei Begehung der Totenfeier nach katholischem Ritus weder von den Behörden noch vom Pöbel gestört zu werden, wird die Gräfin von Glenallan um Mitternacht im Grabgewölbe der alten, zerfallenen Klosterkirche beigesetzt.[1])

In der „*Bride of Lammermoor*“ finden wir dagegen den störenden Eingriff der Behörden wirklich ausgeführt. Dort soll Lord Ravenswood mit dem Pomp und der ganzen Prachtentfaltung der schottischen Episkopalkirche in der Gruft seiner Väter bestattet werden, als Beamte der presbyterianischen Kirchenbehörde die Trauerfeierlichkeiten unterbrechen und ihnen Einhalt gebieten. Die Empörung über den ihm angetanen Schimpf läßt Edgar, den einzigen Sohn des Verstorbenen, zum Schwerte greifen, und aufgebracht folgt seinem Beispiel die ganze Versammlung, so daß die Beamten aus Furcht vor den gezückten Schwertern ihren Auftrag nicht zu erfüllen wagen. Nach Vollendung der Zeremonie kreisen die Becher unermüdlich, das Volk schmaust im Hofe, und erst der anbrechende Morgen macht dem Gelage ein Ende.[2])

Als weiteres Motiv kommen die Volksszenen hinzu mit dem wüsten Geschrei und dem Streiten des Pöbels, die vor allem in „*The Heart of Midlothian*“ einen sehr breiten Raum einnehmen. Die Anfangskapitel, hauptsächlich das III., VI. und VII. hat Scott der Porteous-Geschichte eingeräumt. Zuerst bewacht Porteous mit seinen Soldaten die Hinrichtung des verurteilten Schmugglers Wilson und hat dabei einen Angriff der mit Recht empörten Volksmenge auszuhalten. Nachher, selbst zum Galgen verurteilt und im letzten Augenblick dem Volksempfinden entgegen begnadigt, wird er von den Freunden Wilsons mit Hilfe des Pöbels aus dem in Flammen aufgehenden Gefängnis zur Richtstätte geschleppt und dort ermordet.

Voll krassem Realismus schildert Scott ferner die tobenden Pöbelhaufen in „*Old Mortality*“, wie ja beinahe ein jeder seiner Romane eine oder mehrere Volksszenen aufzuweisen hat.

---

[1]) „Antiquary“, XXV, S. 343.

[2]) „Bride of Lammermoor“, II, S. 29.

Diese drei Motive: Die Schmugglertaten, die Leichenzüge und die Pöbelszenen, die allerdings durch ihre häufige Verwendung bei Scott die Parodie herausfordern, zieht Alexis sowohl im Einzelnen als zum Ganzen vereint ins Lächerliche, indem er sie zu einer höchst abenteuerlichen Begebenheit verquickt. In langem, seltsamem Zuge wird angeblich die Leiche des katholischen Kapitäns Le Harnois zu der Klosterruine Griffith ap Gauvon geleitet, dann durch Zollbeamte am Schlagbaum angehalten, wobei die Empörung des vermeintlichen Sohnes über den Schimpf in hellen Flammen ausbricht, und er mit entblößtem Degen den Weitermarsch erzwingt. Dieser erfolgt so rasch, daß die Menge zurückbleiben muß, und die Wagen, die statt des Toten und der Trauergesellschaft reiche, eingeschmuggelte Waren bergen, sich bald in Sicherheit befinden. Unterdessen spielt sich bei den eingeladenen Leidtragenden ein wüster Auftritt ab. Schon während der ersten Wegstrecke hatten rohe und obszöne Lieder mit dem Sang frommer Hymnen gewechselt, dann wurden Rufe nach dem üblichen Getränke laut, und als zuletzt nur ein kleines Branntweinfäßchen gefunden wird, kennt das Toben und Schreien der Enttäuschten keine Grenzen. Sofort schlägt es aber in Freudengeheul um, als dem Schauspieldirektor die vorausbezahlten zehn Pfund abgejagt und in genau gleichen Teilen unter die tobenden Leichenbrüder verteilt werden.

Mit sehr groben Mitteln, die für einen Roman fünften Grades passen mögen, arbeitet Alexis hier. Selbst für eine Parodie sind die Farben zu stark aufgetragen. Das Hereinziehen des Leichenzugs zu solchem Zwecke und die herabziehende Nachahmung echten Schmerzes lassen sich kaum mit der sittlichen Grundlage eines Kunstwerkes in Einklang bringen. Es gibt Dinge, mit denen man keinen Spott treibt. Alexis hat den Erinnerungen aus seiner regellosen Jugendlektüre in zu großem Maße Eintritt gewährt, — und, wenn er nicht in den zwei folgenden Bänden seinen Übertreibungen Einhalt geboten hätte, wenn er nicht beim Schaffen allmählich selbst warm geworden wäre, so hätte er sein Ziel gewiß nicht erreicht. Die Wahrscheinlichkeit wächst im Laufe des Romans, nur der Schluß bringt noch eine äußerst romanhafte Begebenheit.

Vordeutend und beinahe Unmögliches fordernd zieht sich die alte Prophezeiung durch das ganze Buch:

„Wenn die Mohren stürmen das Außentor
Wird Freude kommen nach Walladmor.“

Ihre Erfüllung muß der längst erwarteten Enthüllungs- und Erkennungsszene voraufgehen, darum läßt Alexis die von Nichols

aus dem Seeräuberschiff befreiten Negersklaven die Mauern des alten Schlosses erstürmen und schafft somit die Grundlage, auf der zur Lösung der verschlungenen Fäden vorwärtsgeschritten werden kann.

Das Übergreifen in die übernatürliche Welt ist im Allgemeinen abzulehnen, immerhin ist das Wunderbare in seiner Sphäre gern geduldet, und es ist dem Dichter gestattet mit Träumen, Ahnungen, Prophezeiungen und geheimnisvollen Kräften zu arbeiten, soweit er beim Leser eine gewisse Empfänglichkeit voraussetzen darf. „Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen ..., es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen."[1])

Die Zeit um die Jahrhundertwende war sogar sehr empfänglich dafür, nicht zum mindesten Scotts Land und Volk, in dessen alten Geschlechtern der Glaube an Prophezeiungen, an das Eingreifen übernatürlicher Kräfte ins Menschenleben, wie auch an die Möglichkeit, aus der Stellung der Gestirne ihren Einfluß auf die Geschicke eines Menschen zu ergründen, noch sehr lebendig war. Ganz im Sinne seiner Zeit und also mit vollem Recht stellt Scott eine Prophezeiung in die Mitte der Handlung und bestimmt den Verlauf der Endbegebenheit durch sie. So klingt es unheilverkündend durch *„The Bride of Lammermoor"*:

„When the last Laird of Ravenswood to Ravenswood shall ride
And woo a dead maiden to be his bride
He shall stable his steed in the Kelpie's flow
And his name shall be lost for evermoe ..."

und in *„Guy Mannering"* weist der alte Wappenspruch auf ein glückliches Ende hin:

„Dark shall be light
And wrong done to right
When Bertram's right and Bertram's might
Shall meet on Ellangowan's height."

Alexis hat gern dies Mittel der Vorausdeutung übernommen, erweckt es doch hellen Wiederhall in seiner eigenen Phantasie; ein leichter Spott und also eine gewisse Selbstironie steckt nur in dem Inhalt seines Spruches, der zur Erfüllung jener vorhin erwähnten abenteuerlichen Mittel bedarf.

Neben der Prophezeiung behauptet die Sterndeutung ihren festen Platz. Leicester und sein Astrolog Alsaco,[2]) die Schillers

---

[1]) Lessing, Hamb. Dramaturgie. S. 387. Herausg. von G. Witkowski. Bibl. Inst., Leipzig und Wien o. J. 4. Bd.

[2]) „Kenilworth".

Wallenstein und Seni nachgebildet sind, suchen aus der Konstellation der Gestirne Leicesters Zukunft zu erforschen, in „*Guy Mannering*“ stellt der reisende Oxforder Student Guy Mannering dem eben geborenen Sohne seines Gastfreundes die Nativität und das seltsame Zusammentreffen der verhängnisvollen Daten im Leben des Neugeborenen mit denen im Leben seiner Geliebten, wirft von Anfang an unheilverkündende Schatten über das sich entrollende Bild.

Sir Morgan Walladmor und der Geistliche vertreten im „Walladmor“ die Gruppe der Sterndeuter; der Astrologie ist reicher Anteil an der Handlung gewährt, als wichtiges Mittel zur Steigerung benutzt Alexis sie. Die Sterne verkünden die baldige Erkennung des Sohnes und weisen zugleich auf seltsame Verkettungen hin, die, unerklärlich anfangs, am Ende durch die Wiederfindung zweier Söhne ihre Lösung finden.

Bei Alexis wie auch bei Scott wird die Beobachtung der Gestirne und ihre Beziehung zum Menschen in vollem Ernste behandelt, ihr Für und Wider erörtert, und wenn auch beide theoretisch zur Ablehnung des Einflusses hinneigen mögen, so wissen sie ihn doch in so engen Zusammenhang mit der Handlung zu bringen, ihn kausal mit ihr zu verknüpfen, daß die Phantasie des Lesers willig der Hand des Dichters auf dem eingeschlagenen Wege folgt — und glaubt. —

Eine Mischung von geheimnisvollem Grauen und krassem Realismus herrscht auf weiten Strecken der Scottschen Romane; der Galgen, eine in England nicht ungewöhnliche Erscheinung, spielt eine große Rolle darin, und manches an Schrecken reiche Nachtstück entfaltet sich beim Fackellicht oder beim trübe qualmenden Kienbrand. Haarsträubenden Szenen im Leben der Zigeuner und Schleichhändler in „*Guy Mannering*“ entsprechen nicht minder unheimliche Bilder aus dem schottischen Hochlande in „*Waverley*“ und „*Rob Roy*“ in „*The Heart of Midlothian*“ und „*The Bride of Lammermoor*“. Meg Merrilies[1]) hält im zerfallenen Turm grause Totenwacht, während Brown verborgen im Winkel warten muß, und Norna,[2]) die hoch oben in ihrer Felsenwohnung auf dem Fitful-head Winde und Wetter beschwört, gießt unter wilden Zaubergesängen im Schmelztiegel ein Bleiherz zur Heilung Minnas.

Alexis vereint die von Scott großartig gezeichneten Bilder und erweitert sie — als Schüler E. T. A. Hoffmanns — mit üppig

[1]) Guy Mannering: XXVII. und XXVIII. Kapitel.

[2]) The Pirate: XXVII. und XXVIII. Kapitel.

wuchernder Phantasie. So entsteht die verborgene Hütte der alten Gillie mit dem Totengerippe ihres Sohnes in der Ecke und der übernatürlichen Gestalt der wahnsinnigen Mutter, die Kienfackeln schwingt, Zaubermittel braut und durch Zaubergesänge den Sohn wieder zum Leben zurückrufen will.

Zum lächerlichen Schreckmittel jedoch hat er den Galgen gemacht, den er vom Anfang bis zum Ende des Buches mit seinem Spotte verfolgt. Die Drohung mit dem Galgen ist charakteristisch für Gillie, um den Galgen herum sitzen die sieben häßlichen, abscheuerregenden alten Weiber, und Gillie, deren Sohn gehängt worden war, tanzt singend um ihn herum. Bertram stößt bei seinem Umherirren im unheimlichen Moor zweimal auf ihn, und am Schluß soll Nichols sein Leben am Galgen enden. Zum Glück wird die Hinrichtung nicht vollzogen und Scotts krasser Realismus hier abgetönt. In „*Waverley*“ muß Fergus Mac Ivor sterben, umsonst ist es, daß sechs Lehensleute für ihn den Tod erleiden wollen, — aber die Ausmalung seiner Hinrichtung ist gräßlich durch das lange Hinausschieben derselben und durch Scotts Verweilen bei allen noch so nebensächlichen Umständen der Vorbereitung. Peinlich berührt uns auch in „*Guy Mannering*“ die getreue Schilderung des vom Schleichhändler begangenen Selbstmordes, so wie die vorausgehende durch ihn gehandhabte Gerechtigkeit an dem Bösewicht Glossin, und nicht minder vermissen wir die poetische Abtönung in den stürmisch bewegten Hinrichtungsszenen in „*The Heart of Midlothian*“.

Auch Alexis hatte ursprünglich die Absicht, den treuen Toms wirklich für Nichols den freiwilligen Tod am Galgen sterben zu lassen, und auf diese Weise die von Scott so gepriesene Lehenstreue des Feudalsystems auf die Spitze zu treiben.[1]) Glücklicherweise unterblieb diese „Tollheit“, die, unser Gefühl verletzend, als schwerer Verstoß gegen die ethische Wahrheit des Romans hätte bezeichnet werden müssen.

Auf der Grundlage des Sittengesetzes ruht jedes Kunstwerk. Gewisse moralische, seit der Urzeit feststehende Grundanschauungen sind da, und ihnen ist der Dichter unterworfen. Aus allen Gestalten, die er vorführt, den moralischen wie den unmoralischen, aus der Schilderung des geistigen Milieus, der Zustände des Gesamtbewußtseins spricht doch in letzter Instanz immer er selbst.... Eine feste Gesinnung muß da zum Vorschein kommen, eine be-

[1]) Erinnerungen, S. 272.

stimmte ethische Persönlichkeit des Dichters muß zu erfassen sein.[1]) Die tritt uns bei Scott in jedem seiner Werke entgegen, ihr durfte also auch Alexis' launige Nachahmung nicht widersprechen. —

B. Bedeutsamkeit der Handlung.

Aus seinem zufälligen Zusammenhang enthoben, muß der Stoff, um poetisch bedeutsam zu sein, allgemein interessanten Inhalt erhalten; er muß Lebenswerte bergen, geschichtlich oder kulturgeschichtlich wertvoll sein.

In reichem Maße ist dies bei den Scottschen Romanen der Fall, ihr kulturgeschichtlicher Hintergrund, der die sittlichen und äußeren Verhältnisse seiner Menschen bedingt und durch sie im weitesten Umfange wiedergespiegelt wird, verleiht ihnen unvergleichlichen Wert. Mitten heraus aus der großartigen Natur seiner Heimat erwachsen seine Romane, sein hochentwickeltes Naturgefühl, sein malerisches Empfinden weiß uns sein Land plastisch, in sinnlicher Anschaulichkeit nachzuschaffen. Die einsamen Moore und Hochflächen, die Seen und Wasserfälle, die wilden Schluchten, die Wälder und Meeresküsten verdichten sich in der Phantasie des Lesers zu konkreten, lebendigen Bildern und geben in ihrer gesunden Romantik einen stimmungsvollen Rahmen zu den romantischen Handlungen, den alten Gebräuchen und den Charakteren ab. Scott hat großartige Gestalten in sie hineingezeichnet und zum Leben erweckt, alle Kreise sind vertreten, und neben die mächtigsten Kräfte hat er das Leben und Wirken in den niedrigsten Sphären gestellt. Palast und Hütte, zerfallene Raubschlösser und behagliche Gutshäuser, sie alle öffnen sich, um ihre Häuslichkeit zu entfalten und den Geist und die Sitten ihrer Bewohner zu zeigen. Die Sitten gleichen dem Lande. Rauh und wild und voll herber Strenge, — unerbittlich gegen den Feind, aufopferungsvoll dem Freunde gegenüber und gastfrei dem Fremden; durch wilde Gelage und rohes Treiben tönen die schwermütigen Klänge der schottischen Balladen. So sind es die Sitten eines Kriegsvolkes, das von Jagd und Raub und Viehzucht lebt; und im Hintergrunde verschwimmen die Gebräuche der Bauern und des schon von der Zivilisation bezwungenen Bürgerstandes.

Dieses Bild der Zeit finden wir im Geschicke der handelnden Personen. Scott weiß seine Personen uns lieb oder interessant zu machen und wirkt dadurch auf die Ereignisse zurück, die umso

[1]) Elster, Prinzipien I. S. 24.

bedeutsamer uns erscheinen, je größeren Anteil wir an den Taten und Schicksalen der Personen nehmen. „Nicht nur die Träger der Handlung kommen hierfür in Betracht, sondern jede Person ist Hauptperson an ihrer Stelle.“ [1]) Voll Liebe schildert er die Nebenpersonen, auf das Kleinste und Allerkleinste geht er liebevoll ein. An der Seite der Herrn stehen ihre Diener und Gefolgsleute, lebensvoll und bedeutend wie sie. Man denke nur an die prächtigen Figuren eines Gurth und Wamba in „*Ivanhoe*“ eines Caleb in „*The Bride of Lammermoor*“, des Domine Sampson in „*Guy Mannering*“. Und wie Scott Groß und Klein, Hoch und Niedrig mit gleicher Liebe umfaßt, so steht er gleich milde und abgeklärt auch dem Guten und Bösen gegenüber. Man ist versucht, ihm die Leibnizsche Anschauung vom Bösen als Entwicklungsphase des Guten unterzuschieben, eine Entwicklungsstufe, die er selbst schon hinter sich hat, und auf die er mit ruhigem Lächeln ohne Erregung herabschauen kann. So stellt er das Schlechte neben das Gute, ohne moralische Tendenz, objektiv als rein menschlich, — wir finden höchstens eine leise Trauer aber kein strafendes Wort bei ihm. —

Für Alexis war es schwer, Scott auf diesem Wege auch nur annähernd zu erreichen. Ihm, dem Fremden, vermag kein Studium den lebenswarmen Reiz zu geben, der über Schottlands Natur, Kultur und Sitten sich leuchtend breitet. Aber anempfindend kommt er ihm nahe, und das Milieu des romantischen Landes, aus Scotts Romanen übernommen, zeigt keine mosaikartige Zusammensetzung, sondern steht als ein Ganzes bedeutsam und reizvoll vor uns. Eine kleine Grenzverschiebung verrät auch hier den kritischen Standpunkt des Schülers. Es war ihm nicht entgangen, daß die Natur Schottlands, so schön und gewaltig sie vor uns ersteht, doch mehr von ihrer schauerlich-erhabenen, nächtigen Seite aus gegeben ist, als von ihrer hellen, sonnigen Tagesseite aus. Da setzt er ein und überbietet den Meister, entspricht es doch seiner eigenen Natur, die Phantasie in dieser Richtung schweifen zu lassen! Schauerlich zieht sich der Weg durch die nachtdunkle Schlucht, einsam und furchtbar erstreckt sich das Moor und verbirgt sein Grauen unter der Decke von Schnee, Abgründe gähnen im wild zerklüfteten Gebirge vom Vollmond in kalten Glanz getaucht, vom Meere ausgehöhltes Gestein und zackige Klippen drohen Verderben, Stürme wüten, und die Wogen des heulenden Meeres branden an die Mauern des Kerkerturms, zu dem ein schmaler, gefährlicher Felsenpfad führt.

[1]) Heine V. S. 257.

Doch, diese Häufung der schauerlich-romantischen Schilderungen ausgenommen, ist die Szenerie des „Walladmor" schön, ja erhaben, die anschauliche Phantasie des Dichters geleitet von dem Auge des Malers schafft hier ein Land, das den sinnlich fest umrissenen Hintergrund bildet für die Kultur seines Volkes, für sein Volk selbst. Wie bei Scott tritt der ruhig ansässige Bürger- und Bauernstand, die Welt der Alltagsarbeit zurück; er bringt auch nur zwei von den durch die feudale Gliederung geschaffenen Klassen, die obere und die untere. Und wie die Scottschen Lairds des Unterlandes, Ellangowan, der Altertümler und andere, Monarchen in ihrer kleinen Sphäre sind, wie in ihnen das Alte mit dem eindringenden Neuen ringt, so ist auch Sir Morgan Walladmor der Herr seines Kreises und der typische Vertreter der Übergangszeit. Die alte Kultur seiner Väter, die alte gälische Sprache mit ihrer reichen Poesie, die alten Sitten seines Geschlechtes und die Gesetze seines Volkes, aufgezeichnet im Gesetzbuch König Hoel Dhas, werden von ihm heilig gehalten. Seiner Art entspricht seine Umgebung, seine Dienerschaft und sein altes Schloß, sein Haus, das gastfrei jedem geöffnet ist und neben dem Saal der frohen Feste auch den schrecklichen Kerker nicht vermissen läßt.

Das Volk, das diese Küste heimsucht, gleicht dem Seevolk der schottischen Buchten, wild und schleichhändlerisch, verehrt es keinen bestimmten Gott, gehört zu keiner bestimmten Nation und spricht keine bestimmte Sprache; nur seinem Interesse folgend dient es der Lust des Augenblicks. Anders stellt sich die dort seßhafte Bevölkerung dar. Wohl billigt sie den Schleichhandel und unterstützt ihn und ist in ihrer politischen Unwissenheit und Unzufriedenheit jedem Einfluß der Reformer zugänglich und leicht gegen die Regierung zu reizen; aber ihr zähes Festhalten am Lande ihrer Väter, ihre aufrichtigen, wenn auch etwas beschränkten, religiösen Gefühle, die außerordentliche Lebenskraft ihrer kymrischen Sprache zeigen die Erfüllung von Taliessin's alter Prophezeiung:

„Their Lord they shall praise
Their Tongue they shall keep
Their Land they shall lose
Except Wild Wales."

So eigentümlich erscheint das Volk der Kymren, und alle diese Eigentümlichkeiten hängen so enge zusammen, daß eine kulturhistorische Schilderung das ganze Dasein dieses Volkes umfassen muß, seine Geschichte, Sitten, Religion, Recht, Bildung, Wissenschaft, Kunst und Literatur. Nun sind die Schotten in ihrer Eigenart mit den Wallisern vielfach verwandt, darum war es Alexis

möglich, das kulturhistorische Milieu teilweise aus den Waverley-Novels zu übernehmen, doch mußte er als notwendige Ergänzung auch Eigenes hinzufügen.

So weiß er alte Sagen und Lieder, die im Volke fortleben, in reicher Menge zu bringen. Sie erhöhen den kulturhistorischen Wert des Romans, indem sie einen Blick in die Volksseele eröffnen, in der diese reichen, altüberlieferten Schätze ruhen. Aber leider — sind manche von ihnen frei erfunden. Immerhin kann auch ihnen ein gewisser Wert nicht abgesprochen werden, da Alexis sie in Anlehnung an überlieferte Namen und Sagen unter genauer Beobachtung des alten poetischen Ganges jener Überlieferungen darbietet. Hierher gehören die alten Balladen, die Gillie in den Mund gelegt sind (II, S. 17/18 und II, S. 40), und Ginievras Lied von Walladmors Zaubertor (III, S. 99); ebenso stammen die meisten der alten Familiensagen, die Sir Morgan von seinen Ahnen Rhees ap Meredith und Madoc ap Meredith erzählt (III, S. 57—59), aus der Phantasie des Dichters.

In Anlehnung an Taliessin's Siegeslieder gewonnener Schlachten, die dieser am Hofe und zu Ehren Uriens, des Königs von Reged dichtete, ertönt im „Walladmor" der begeisternde Sang von Uriens Sieg über Flamddwyns Heere (III, S. 18/19).

„Arthurs Tod" schließt sich daran. So voll schlichter Größe ist die Artussage, daß Alexis' Dichtersinn vor einer Verzerrung zurückscheut und sie in ergreifender, einfacher Prosa wiedergibt. Dagegen läßt er im Bericht von der Schlacht am Snowdon seiner Laune freien Lauf. Legionen von Geistern werden da durch den Zauberer Pumfret wie auch durch Walladmors Ahnen Gwidir aus der Erde gestampft, ganz im Gegensatz zu Scott, der selbst in alten Märchen sparsam mit den Bewohnern der Geisterwelt umgeht.

Noch schlimmer verfährt sein Spott mit dem Barden. In ihm läßt Alexis eine der eigentümlichsten Einrichtungen der Kymren wiederaufleben und spielt auf eine Institution an, die weit ins Altertum der keltischen Völker zurückreicht, die großen Einfluß auf die Geistesbildung, auf Wissenschaft und Kunst ausübte und eng mit dem öffentlichen Leben zusammenhing. Aber den Zauber, der über ihr liegt, hat Alexis dadurch zerstört, daß er den Barden als lächerliche Figur einführt. Er bringt ihn als den Vertreter einer altersschwachen Zeit, die, künstlich heraufbeschworen, zum Zerrbild wird, und zugleich karikiert er in ihm die Barden Scotts, wie z. B. den Greis Mac Murraugh in *„Waverley"* (XX, S. 187).

Eigentümlich ist ferner die Religion der Walliser. So zäh das Gebirgsvolk am Alten festhält, so leicht findet jede neue Sekte Einlaß in ihre Berge, wird aber von dem friedlichen, duldsamen Volke den alten Gebräuchen untergeordnet und mit ihnen vermischt. Ein treffliches Bild gibt uns Alexis hiervon bei der Schilderung eines alten, charakteristischen Brauches, der Feier des Nationalfestes am 30. Dezember, dem St. Davidstag, zur Erinnerung an den sagenhaften Sieg der alten Walliser über die andringenden sächsischen Niederländer. Eine große Prozession zur Kirche findet da von allen, welcher Sekte sie auch angehören mögen, einträchtig statt, und jeder, ob hoch oder niedrig, jung oder alt, trägt am St. Davidstage seine Lauchstaude am Hute.[1])

In farbenprächtigem Gemälde entrollt Alexis den Zug und die Feier vor unseren Augen, auf das Kleinste eingehend wie Scott, und das Feierliche wie das Lächerliche — allerdings unter starker Betonung des Lächerlichen, — sinnlich konkret vor unsern Augen darstellend.

Und weiter folgt er Scotts Spuren in seiner Wiedergabe der Sitten durch die Menschen und der Menschen wiederum durch die Sitten, und wie es für Scott nichts Nebensächliches gibt, so behandelt Alexis Haupt- und Nebenpersonen, Haupthandlung und Episoden mit gleicher Liebe und erhöht die Bedeutsamkeit der Ereignisse durch die unserm Gefühl nahegebrachten Personen.

Obwohl nun einzelne der Charaktere wie James Nichols, Sir Morgan Walladmor und einige Nebenfiguren mit festen Strichen von Künstlerhand entworfen sind, so sind sie doch nicht bedeutsam im vollen Sinne des Wortes, da sie, mit ganz unwesentlichen Ausnahmen aus Scotts Werken übernommen und ganz in dessen Art ausgestaltet sind.

C. Einheit der Handlung.

Der ästhetische Kunstausdruck „Handlung“ bezeichnet die Gesamtheit der einheitlich zusammengefügten Vorgänge eines poetischen Werkes,[2]) oder wie Lessing sich ausdrückt: „Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruht auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzweck.“ [3])

---

[1]) Murray, Engl. Dictionary: „Leek is the national symbol or bladge of the Welsh, who wear it in their hats on St. David's Day.“

[2]) Elster: „Lessings Laokoon“. S. 139.

[3]) Lachmann-Muncker. Bd. VII. S. 429.

In einheitlichem Zusammenhang soll sich die Handlung vom Anfang bis zum Ende bewegen, sie soll motiviert sein, denn „durch die Motive werden die Einzelheiten der Handlung zu einem künstlerisch wohlgefügten Ganzen verbunden.... Die Handlung wird durch den Charakter motiviert.“ [1]) Die Charaktere sind nun im „Walladmor“ nach Scottscher Art von derselben starren Einheitlichkeit; von Anfang an fest gezeichnet, bleiben sie sich immer gleich und lenken so das Hauptinteresse auf die Begebenheiten. Ein Teil dieser äußeren Tatsachen erscheint als das Produkt der Handlungen einzelner Personen, die von ihrem Charakter geleitet werden. In erster Linie stehen hier Nichols und Gillie, eigentlich die allein handelnden Personen des Romans. Die übrigen Begebenheiten entstehen als Spiel des Zufalls, so daß ein ursächlicher Zusammenhang nicht gegeben werden kann; an Stelle der Motive tritt hier die Gestalt des Helden. Sein Geschick ist der Faden, an dem alle die Ereignisse aufgereiht werden, der durch die kleinsten Nebenhandlungen führt und sie mit der Haupthandlung verknüpft. Auch diese Nebenhandlungen und Episoden dürfen nicht in der Willkür des Dichters liegen, darum lehnt Scott die Romane eines Smollett und Le Sage ab, denn

„they have written rather a history of the miscellaneous adventures which befall an individual in the course of life than the plot of a regular and connected epopeia, where every step brings us a point nearer to the final catastrophe, and the conclusion only arrives because the tale must have an end.“ [2])

Bei ihm selbst ist es anders, als Ganzes ist der erste Plan gefaßt, so daß seine Werke als einheitliche, organische Wesen Form und Leben gewinnen, sie haben Anfang, Mitte und Ende, sie spannen und lösen, und dem durch die Charaktere bedingten Verlauf der Erzählung entspricht der Schluß seiner Werke. Durch die Einheit des Charakters wahrt er die Einheit der Sache. Am vollkommensten ist diese Art an „*Waverley*“ nachzuweisen, diesem durch und durch herozentrischen Roman. Waverleys abenteuerlich-romantischem Charakter entsprechen die mannigfachen Abenteuer, in die er verwickelt wird, zudem spielt sich keine wichtigere Begebenheit ohne sein Dabeisein ab; selbst da, wo er durchaus entbehrlich ist, wird er von Scott aus Prinzip festgehalten, z. B. bei der Verurteilung von Fergus Mac Ivor (LXVIII, S. 608—612). Allerdings erscheint er meist leidend, aber was auch geschehen mag, wir erfahren es mit ihm, durch ihn. Erst in dem Augenblick, da er an sie herantritt, erhalten wir einen Einblick in die Charaktere,

1) Gustav Freytag. Bd. XIV. S. 29.
2) Fortunes of Nigel. S. XXXIX.

Verhältnisse und Landschaften. Wir begleiten ihn auf seiner Reise zu Baron Bradwardine und dann in die schottischen Hochlande zu Fergus Mac Ivor. Mit ihm lernen wir Fergus und Flora kennen und stehen im Banne dieser kraftvollen Gestalten, mit ihm treten wir dem Prinzen gegenüber und nehmen an dessen Schicksal teil, mit ihm treiben wir von Abenteuer zu Abenteuer und entbehren ebensowenig wie er der festen leitenden Hand, die durch alles hindurch den Helden wie den Leser zielbewußt führt.

Alexis folgt Scott unmittelbar auf dem eingeschlagenen Wege, auch bei ihm ist der erste Plan ein festes, einheitliches Ganzes, und mit dem ersten Keim des „Walladmor" finden wir die Gestalt des Helden untrennbar verknüpft. Bertram bestimmt des Dichters Verhältnis dem ganzen Werke gegenüber, er ist sein Maßstab, die große Einheit in dem Stück Menschentreiben mit seiner Überfülle an Situationen und Ereignissen. Wie bei Edward Waverley so entspricht auch Bertrams abenteuerlichem Charakter die Fülle der romantischen Geschehnisse. Wie Waverley erlebt er sie alle selbst, stets wird er auf der Bildfläche festgehalten. Zu allen Personen tritt er in Beziehungen, zu den Hauptpersonen Nichols, Sir Morgan sogar in sehr nahe freundschaftliche und kein bedeutendes Ereignis — ein einziges ausgenommen — vollzieht sich ohne sein Dabeisein.

Aber dieses eine Ereignis, das ohne ihn stattfindet, — es ist die große Verurteilungsszene James Nichols' und sein Entkommen aus dem Turmverließ, — zeigt uns zu deutlich, wie Alexis aus dem übermütigen Nachahmer zum Dichter geworden ist, wie das Interesse an seinen Gestalten zunahm, so daß er über der charaktervollen Erscheinung eines James Nichols seinen Helden ganz vergessen konnte, als daß wir es aus Gründen der Technik entbehren möchten. Auch bedeutet es keinen Bruch in der Komposition, die Szene steht in so engem Zusammenhang mit der Haupthandlung, daß sie der Person des Helden als Bindeglied garnicht bedarf, im Gegenteil, sie ist sowohl wichtig als Mittel der Charakteristik als auch von Bedeutung für den Gang der Handlung und so zur geschlossenen, lückenlosen Einheit des Ganzen unbedingt erforderlich.

Nur durch die Person des Helden sind zwei Nebenhandlungen mit der Haupthandlung verknüpft: sie schieben sich zwischen den Verlauf der Erzählung und unterbrechen so den einheitlichen Charakter der Handlung. Doch wirken sie nicht störend, die eine dient zur Charakteristik, und durch die andere verfolgt der Dichter einen ganz besonderen Zweck.

Mit dem eigentlichen Gang der Handlung hat die Dulberry-Episode garnichts zu tun, nur dadurch, daß Bertram bei dem „Selbstmordversuch" des Reformers anwesend ist, wird ein leichter Zusammenhang hergestellt. Durch gelegentliches Auftauchen Dulberry's in der Haupthandlung sucht Alexis diese Beziehung zu befestigen; viel liegt ihm aber nicht daran, seine Absicht ist nur, das Treiben der Reformer zu charakterisieren und lächerlich zu machen. Allein durch die Komik, durch den behaglichen Humor, den er über die ganze Episode ausgießt und mit dem jedesmaligen Auftreten Dulberry's vereint, schafft er ein Glied des Romans, das sich den komisch humoristischen Episoden der Scottschen Romane gleichwertig an die Seite stellt, und das der Leser ungern entbehren würde.

Das Wertvollste am ganzen Roman liegt nicht in der Handlung selbst, sondern in einer Parallelhandlung, die ebenfalls nur durch die Gestalt des Helden mit der Haupthandlung verbunden und durch gelegentliches Eingreifen in deren Gang mit dieser befestigt ist. Es ist die Malburne-Handlung.

Wenn sie nicht durch die Fülle der abenteuerlichen Ereignisse der eigentlichen Handlung in den Hintergrund gedrängt würde, wenn sie nicht lange Zeit hindurch ganz aus dem Gesichtskreis der Erzählung verschwände und nur hie und da ihr Faden wieder aufgenommen würde, könnte man versucht sein, in ihr die Haupthandlung des Romans zu sehen. Ist doch in ihr die Idee des Ganzen enthalten! Aber Alexis selbst hat ihr, um sein Versteckspiel durchführen zu können, den zweiten Platz angewiesen, nur ganz am Schluß des dritten Bandes tritt sie, alles andere zurückschiebend, siegreich hervor.

Auch zu ihr hat Walter Scott den Stoff geliefert, aber diesmal nicht seine Werke sondern er selbst. Alexis führt ihn als den „geheimnisvollen Unbekannten" ein, als einen Mann, der überall erscheint, wo man ihn am wenigsten erwartet, der alles beobachtet, sich selbst aber jeder Beobachtung zu entziehen weiß. Daher wird er allen Menschen, die mit ihm in Berührung kommen, verdächtig. Bekannt von ihm ist nur, daß er ein „trefflicher Jurist" sei, und man vermutet in ihm einen Spion der englischen Regierung. Bertram selbst war an jenem ersten Abend in Wales im Gasthause Mr. Malburnes Gast und ist dort auf die feinste Weise von ihm ausgeforscht worden. Später taucht der Unbekannte jedesmal dann auf, wenn Bertram sich im Selbstgespräch über seinen geplanten Roman äußert oder sich lauten Betrachtungen hingibt, — und

meistens weiß Malburne das Gesagte zu berichtigen oder den Gedanken tiefer, schärfer herauszuarbeiten. Malburnes Verdienst ist es, daß Toms nicht an Nichols' Stelle aufgehängt wird, und schließlich ist er es, der Bertrams Verwandtschaft mit Sir Morgan Walladmor verkündet. Jene große Schlußszene, in der die Enthüllung sich vollzieht, ist das eigentlich Wichtige am ganzen „Walladmor", eine Szene voll geistvollen Witzes und reicher Originalität, voll der feinsten Komik und des schärfsten Spottes.

Es gelingt hier Malburne den unwilligen Bertram ganz in die Enge zu treiben, indem er dessen geheimste Gedanken und Absichten bloßlegt und sich nachher als den Verfasser der Waverley-Novels zu erkennen gibt. Noch weicht ihm Bertram nicht, ja, um ihn von seinem älteren Recht auf die Verfasserschaft des neuen Romans zu überzeugen, liest er ihm eine Stelle aus seinem Tagebuch vor, die genau im Wortlaut des wirklichen Alexis'schen „Walladmor" II, Kap. III, S. 59/60 gehalten ist. Malburne antwortet ihm mit einem Teil des folgenden Kapitels IV, S. 86/87, der Schafstallanekdote, und teilt ihm zugleich mit, daß die beiden ersten Bände schon in Edinburg in der Fabrik seien. Auf die Frage Bertrams nach den Mottos erhält er die lachende Antwort: „Die ziehen meine Freunde aus dem großen Motto-Kasten wie Lotterienummern heraus, und das ist das Mystische, daß Kapitel und Motto noch immer ziemlich zusammenpassen, wie Sie auch in diesem Roman sehen werden." Nach einigem Zögern ist Bertram dann endgültig besiegt, er muß den Roman dem Autor von „*Waverley*" überlassen und tröstet sich rasch, als dieser ihn zum Ersatz dafür zum Sohn Sir Morgans erklärt.

Damit schließt die Parallelhandlung, mit der Walter Scott trotz seines Sinns für Humor doch nicht ganz zufrieden war.

„*Do not put quite so much acid into your wit*" [1])

rief er Alexis zu. — Diese satirische Parallelhandlung war aber nur übermütig und nicht scharf beißend beabsichtigt. Ein Mann von Walter Scotts Größe erlitt durch sie keinen Schaden, „Walladmor" dafür seine ganze Würze, so daß sie in ihrer Rückwirkung auf dessen Haupthandlung trotz des losen Zusammenhangs von höchster Bedeutung ist.

Für die andern Nebenhandlungen aber steht es fest, daß ihr Wert sich proportional zu ihrem Zusammenhang mit der Haupthandlung verhält. Je größer der innere Zusammenhang also ist, desto wertvoller sind sie. Das freundschaftliche Verhältnis Nichols zu Bertram und später ihr Streit um Ginievras Liebe gehört hierher.

[1]) Vergl. „Walladmor", II. Auflage, S. IV.

Wohl steht diese Liebeshandlung als Ganzes selbständig für sich, aber sie übt auf den Gang der Haupthandlung, auf den Charakter einer der Hauptpersonen, James Nichols, so entscheidenden Einfluß aus, daß ihr Fehlen eine empfindliche Lücke reißen würde. Nach Scotts Vorbild ist sie geschaffen und wie bei ihm mit der eigentlichen Erzählung aufs engste verkettet. Scott bringt diese Art der Liebeshandlungen in zweierlei Form:

Entweder sind es zwei Frauen, die einen Mann lieben, wie in „*Ivanhoe*“: Rebekka und Lady Rowena,
in „*Kenilworth*“: Elisabeth und Amy Robsart,

oder zwei Männer, die dieselbe Frau begehren:
im „*Antiquary*“: Lovel und Hektor M'Intyre,
im „*Monastery*“: Die Brüder Halbert und Edward Glendinning,
in „*Rob Roy*“: Francis und Rashleigh Osbaldistone,
in „*The Bride of Lammermoor*“: Lord Ravenswood und Bucklaw .... u. a.

und diese zweite Art, die Nebenbuhlerschaft zweier Männer hat Alexis nachgebildet.

Eine weitere Nebenhandlung tritt nur wenig hervor, ihre Vertreter sind Toms und Amy, die, obwohl sie Nebenpersonen sind, ihr eigenes Schicksal haben. Nur ganz flüchtig wird unser Interesse auf sie gelenkt, wir sehen die Liebe beider und erhalten einen Einblick in ihren Charakter. Die Veränderung, die Toms Fühlen und Denken durch Amys Tod erleidet, beeinflußt wiederum den Gang der Haupthandlung, so daß durch die enge, kausale Verknüpfung die Einheit der Handlung gewahrt wird.

Als Abschweifung von der eigentlichen Handlung dagegen müssen wir die eingelegten Erzählungen, Lieder und Sagen betrachten. Allein die breite Form des Romans erlaubt gern ihre Einführung, soweit sie nur einigermaßen motiviert sind. An dem ursächlichen Zusammenhang läßt es Alexis als gelehriger Schüler Scotts nicht fehlen, und der Charakter der Personen, Sir Morgans und Gillies besonders, wie auch die Eigenart des Landes bieten ihm gute Bindemittel. Noch enger wird der Zusammenhang, wenn ein solches Lied als Mittel der Vorausdeutung gebraucht wird, wie z. B. Ginievras Sang von Walladmors Zaubertor.

D. Charaktere.

Die Eigenart des Alexisschen Romans verlangt auch eine besondere Stellung den Charakteren gegenüber. Es ist bei ihrer Untersuchung für uns weniger von Interesse, wie sie gezeichnet

sind, als woher Alexis sie genommen, und wie er sich seinem Vorbild gegenüber verhalten hat.

In Bertram erkennen wir Scotts typische Heldengestalt, den reinen, schönen, edlen Jüngling in seiner ästhetischen Blässe unverändert wieder. Wie Lovel in „*The Antiquary*“, Ivanhoe, Francis Osbaldistone in „*Rob Roy*“ Mordaunt in „*The Pirate*“ und alle die andern, wird er nur von Schicksalsgefühlen beherrscht.

„*Guy Mannering*“ mit seinen zwei einander ablösenden Helden kommt nicht in Betracht, ebensowenig wie die drei Romane mit einer Heldin: „*Kenilworth*“ mit Amy Robsart, „*The Bride of Lammermoor*“ mit Lucy Ashton und „*The Heart of Midlothian*“ mit Effie Deans; obwohl darin die weiblichen Charaktere den männlichen Helden vollständig entsprechen.

Willenlos steht Bertram im Mittelpunkt der Ereignisse, ohne sein Zutun erfährt er alles und lernt alle Personen kennen und bleibt, vom Anfang bis zum glücklichen Ende, das liebenswürdige Kind der tollen Laune eines widrigen Geschickes. Scott bezeichnet seine Helden geradezu so. Von Brown heißt es:

„*He had been from infancy a ball for fortune to spurn at.*“ [1])

und Waverley klagt über

„*the strangeness of fortune, which seemed to delight in placing him at the disposal of others without the power of directing his own motions.*“ [2])

Ebenso bewegt sich ein Teil von Bertrams Betrachtungen um diesen Punkt. Beim Anblick der an den Klippen zerschellenden Schiffstrümmer ruft er aus:

„Gleicht nicht das Schicksal der Schiffstrümmer meinem eigenen? .... Zerbrechliches Kunstwerk der Schöpfung! Welches Spielwerk der Elemente!“ [3])

Als Spiel seiner abenteuerlichen Laune, getrieben von einer geheimen unerklärlichen Sehnsucht kommt Bertram nach Wales und muß dort, wie die Scottschen Helden durch die verschiedensten Abenteuer hindurch. Sein Verhalten dabei offenbart aufs deutlichste seinen weichen, stets passiven Charakter. Weich und gutherzig kann er, nachdem die erste Regung des Selbsterhaltungstriebs befriedigt ist, nicht mit ansehen, wie der andere Schiffbrüchige in den Wellen kämpft und dem sichern Tod entgegen geht; er muß mit ihm den Vertrag um die Tonne schließen. In Gillies Hütte, in der er, ähnlich wie Brown in Meg Merrilies unheimlichem Turm, willenlos liegt, ebenso wie auch nachher auf dem Seeräuberschiff, bei dem Leichenzug, bei seiner Gefangen-

1) Guy Mannering: Kap. 21, S. 184.
2) Waverley, XXXIX, S. 356.
3) I, 2. Kap., S. 28.

nahme und Befreiung und endlich bei seiner glücklichen Erhebung zu Sir Morgans Sohn und Ginievras Bräutigam sind es stets die andern, die handeln, während er widerstandslos alles, das Böse wie das Gute, über sich ergehen läßt.

Ein unerfahrenes, unschuldiges Kind, sitzt er in der buntbewegten Wirtshausstube von dem Wunsche beseelt, auch mitreden zu dürfen und beglückt, als er durch eine Wendung des Gesprächs zur Hauptperson wird. Nachher wird er, ohne es gewahr zu werden, von dem Unbekannten aufs Genaueste ausgeforscht und ist von dessen angenehmer Unterhaltung entzückt, — bis er durch andere vor ihm gewarnt wird. Und kindlich rasch, ohne genauer nachzuprüfen, gewährt er dem Mißtrauen Einlaß und alles, was er von dem Unbekannten sieht oder hört, bestärkt ihn darin. — Liebenswürdig unerfahren erscheint er vor allem James Nichols gegenüber, vor dessen Verbrechertum er zuerst entsetzt zurückschreckt, dessen Freundschaft er dann aber erwidern will, um ihn zu bessern. Bei seiner Gefangennahme ist das feste Gefühl seiner Unschuld das einzige, das ihn aufrecht erhält, so daß er alle Unbill geduldig über sich ergehen läßt; erst, als er müde und wund im grausen Felsenkerker gefesselt schmachtet, gewinnt das Gefühl seiner Verlassenheit so sehr Macht über ihn, daß er wie ein hilfloses Kind in bittere Tränen ausbricht.

Dem allem widerspricht auch nicht sein männliches Verhalten, sein leidenschaftlich wilder Ausbruch bei dem Verhör vor Sir Morgan Walladmor. Gerade die weichsten, sanftmütigsten und kindlichsten Charaktere können, wenn das Unrecht, das sie erdulden, so groß geworden, daß sie in ihrer hilflosen Schwäche keinen Ausweg mehr sehen, über die erlittenen Kränkungen heftig aufbrausen und im Bewußtsein ihres unschuldigen Leidens, in ihrem heißen Verlangen nach Recht, selbst den Anschein kühner Anmaßung erhalten.

Dasselbe wilde Aufflammen nach langer Kränkung finden wir bei Mordaunt im „Piraten", der Cleveland des Nachts unter Minnas Fenster überfällt und mit ihm auf Leben und Tod kämpft, und ebenso zieht Edward Waverley voll wildester Empörung sein Schwert gegen Mac Ivor nach dem vermeintlich durch ihn veranlaßten Mordversuch.

Eine den Scottschen Helden beinahe fremde Eigenschaft besitzt jedoch Bertram im höchsten Maße. Er reflektiert. Alexis konnte sich darin nicht von der Art seiner deutschen Zeitgenossen frei machen, — vor allem Wilhelm Meister und die Romantiker mit

ihrem Vorherrschen der Reflexion spielen herein. Bertram muß über Land und Leute, über alle die vielen Begebenheiten Betrachtungen anstellen und diese sogar niederschreiben. Doch fehlt die Begründung nicht. Als Romanschreiber tritt uns der Held entgegen, er sammelt Stoff im fremden Lande und dadurch ist sein Nachdenken und Schreiben aufs beste motiviert.

In vollem Ernst und ohne jeden Spott ist James Nichols als eigentlicher, handelnder Held neben Bertram gestellt. Tatkräftig und kühn besitzt er alle die Eigenschaften, die jenem fehlen. Als Kontrastfiguren stehen sie einander gegenüber, und die Eigenart des einen läßt die des andern nur umso schärfer hervortreten. Als Kontrastfigur hat auch Scott einen Fergus Mac Ivor neben Waverley gezeichnet, einen Kapitän Cleveland neben Mordaunt, Halbert neben Edward Glendinning und Rashleigh neben Francis Osbaldistone, lauter kraftvolle Gestalten, deren großartiger Geist für das menschliche Auge nur durch unglückliche Verhältnisse die verkehrte Richtung genommen zu haben scheint. Auf dem Seeräuberschiff erzogen und dann zum Schmugglerhauptmann geworden, zeigt Nichols die unerschrockene Kühnheit und den wilden Mut jener verbrecherischen Kreise gepaart mit einem hochfliegenden Feuergeist, der nirgends Ruhe findet, alles versucht und es bald wieder ausgepreßt wegwirft, um zu Neuem zu greifen. Die kühnsten Schmugglerstreiche und die vielen Konflikte mit den Gerichten haben ihn Menschenkenntnis gelehrt; seine Bildung wie auch seine Fähigkeit in allen möglichen Rollen unerkannt aufzutreten, verdankt er einer Schauspielertruppe, zu der er eine Zeit lang gehörte, und schließlich wird er, durch die Liebe zu Ginievra in seinem Innersten aufgewühlt, zum politischen Verbrecher.

Sein Charakter ist der einzige, der im Roman selbst Spuren einer Entwicklung zeigt. Seine List und Kühnheit, sein von abenteuerlichen Plänen erfüllter Geist entfaltet sich zuerst bei jenem Leichenzug, dem klug inszenierten, romantisch-frivolen Schmugglerstück. Aber dann zeigt sich, hervorgerufen durch die Macht der Liebe, der Bruch mit seinem früheren Leben. Sein Wille richtet sich jetzt, kühn und gewaltig gegen das Gewesene; er will, was war, zerstören, und langsam gewinnen die edlen Eigenschaften die Oberhand. So erkennen wir vor allem seine Dankbarkeit gegen Bertram, da er dessen Mitleid die Rettung vor dem Tod des Ertrinkens dankt. Tatkräftig äußert sie sich. Er ist es, der Bertram in Gillies Hütte bringen läßt, der für seine Fahrt nach Wales auf

Le Harnois' Schiff Sorge trägt, der ihn durch die Schlucht zum Wirtshaus führt und endlich nach dem Kloster Griffith ap Gauvon bestellt. Dort beweist er seine Menschenkenntnis durch das Bild, das er von Bertrams Wesen, Stand und Plänen diesem gegenüber entwirft, und dann öffnet er ihm sein Innerstes mit einer ihm fremden, weichen Offenheit. Die Liebe hat ihn verändert, darum braucht er einen Vertrauten, einen Freund, der anders ist als seine bisherigen Genossen, dem er von seiner Liebe erzählen kann. Dazu wählt er Bertram. Bestimmend ist hierbei für ihn die Dankbarkeit, die er ihm schuldet, und die große Ähnlichkeit Bertrams mit ihm selbst, die er, vom Aberglauben aller Seefahrer angesteckt, als besondere Vorausbedeutung ansieht. Später, als gerade der übergroßen Ähnlichkeit wegen Bertram statt seiner gefangen genommen wird, setzt er alles daran, ihn zu befreien, ja er erscheint sogar vor Sir Morgan Walladmor und gibt sich zu erkennen.

Noch einmal, nach der endgültigen Zurückweisung durch Ginievra, bricht seine alte wilde Willensnatur hervor. Was ihm nicht durch Selbstüberwindung gelang, will er jetzt mit Gewalt erringen. Der Sturm auf das Schloß und die Entführung Ginievras mißlingt, und alle seine Getreuen fallen; nun ist das Leben wertlos für ihn. Er stellt sich selbst vor Sir Morgans Urteilsspruch und ist vor dem Gericht sein eigener Ankläger. Er will sterben. Aber die letzte Stunde läßt ihn erkennen, wie er doch noch, allein um des Lebens willen am Leben hängt. Darum nimmt er Toms Selbstaufopferung an, und von Sir Morgan als Sohn anerkannt, verläßt er in tiefer, stiller Trauer das Schloß, um im fernen Lande ein neues, gutes Leben zu beginnen.

Daß Alexis den kühnen Geist Nichols, der überdies vom Willen zum Tod beherrscht ist, doch Spuren von Todesfurcht zeigen läßt, darf uns nicht wundernehmen. Heinrich von Kleists „Prinz von Homburg" hatte sie hart realistisch zum Ausdruck gebracht und dadurch in den literarischen Kreisen Berlins große Aufregung hervorgerufen. Alexis selbst hatte sich viel in Gedanken mit dem Thema der Todesfurcht beschäftigt; die Nachwirkung finden wir hier, wenn wir aus Nichols Munde die Worte vernehmen: „Ich möchte leben bleiben — ja noch mehr — mich schüttelt zuweilen die Todesfurcht.... Ich wünschte wahrhaftig, es wäre vorüber." (III. 8. Kap., S. 254).

Wenn sich auch im Charakter verwandte Züge zwischen Nichols und Fergus Mac Ivor finden, so sind sie doch mehr all-

gemeiner Art, Kühnheit und weitfliegende Pläne. Ins Auge fallend ist dagegen die Ähnlichkeit mit Kapitän Cleveland im „Piraten". Ein Seeräuber wie Nichols hat er ganz dessen offenen, kühnen, im innersten Kern edlen Charakter — und ist nur durch die Ungunst der Verhältnisse zum Piraten geworden. Auch in sein Leben greift die Liebe entscheidend ein, um Minnas Herz zu gewinnen, will er ein ganz neues Leben beginnen. Aber das alte Leben mit seinen Verbrechen läßt ihn nicht los, durch die Ankunft seiner Kameraden wird die blutige Vergangenheit in das neu aufgebaute Dasein hineingetragen. So heißt auch hier das Ende: Entsagung. Schweren Herzens zieht Cleveland wieder in die Ferne, um im neuen, arbeitsamen Leben die Erinnerung leichter tragen zu lernen.

Den blassesten Scottschen Frauengestalten gleich ist Lady Ginievra. Schön, romantisch, sanft und edel entspricht ihr Charakter ganz dem des Helden. Ihrem romantischen Gefühle folgend, schenkt sie ihr Herz Nichols, den sie für einen Unglücklichen hält; sowie sie aber sein Verbrechertum entdeckt, wendet sie sich von ihm ab. Ihre reine Unschuld scheut vor dem Mörder zurück, und mit ihrer Liebe beglückt sie Bertram, Nichols' edles, unschuldiges Ebenbild.

Ihr allgemeiner, farbloser Charakter erinnert an Lucy Bertram in „*Guy Mannering*", Miß Wardour im „*Antiquary*", an Rose Bradwardine in „*Waverley*" und Lady Rowena in „*Ivanhoe*"; ihre Besonderheit ist aus dem „Piraten" genommen. Wie Minna kann sie wohl den Unglücklichen lieben und muß sich von dem Verbrecher abwenden; aber Minna wendet sich ab in ernster, herber Entsagung, während Ginievra sofort Ersatz findet; und die Übertragung ihrer Liebe von Nichols auf Bertram verkleinert ihr Bild neben Minnas stiller Größe.

Alexis hatte hier, im Zeichnen der Frauengestalten eine schwache Seite in Scotts Schaffen entdeckt. Frauen, die nicht Heldinnen wie Flora Mac Ivor, Jeanie Deans oder Mary Stewart oder poetisch-romantische Wesen wie Meg Merrilies, Rebekka oder Norna sind, geraten Scott sehr eintönig und farblos. Das mußte Alexis parodieren, und daraus erklärt sich Ginievras Schwäche und ihre ästhetische Blässe.

Die gleiche, parodistische Stellung nimmt er Scotts Sonderlingen gegenüber ein. Jeder Roman des Schotten zeigt dessen Freude an mehr oder minder komischen Originalen, und diese Vorliebe hängt mit der überhaupt dem Engländer eigentümlichen

Vorliebe für alles Gewohnheitsmäßige, mit seinem Gefühl für Überlieferung und geschichtliche Entwicklung zusammen. „Steckenpferderei" nennt Riemann diese Einschränkung des Gesichtskreises einer Person auf einen besonderen engen Raum, die vereint mit dem zähen, konservativen Festhalten an den Sitten, Ansprüchen und Anschauungen einer überwundenen Zeit die Eigentümlichkeit und zwar die mehr erhabene als lächerliche Eigentümlichkeit der Scottschen Sonderlinge ausmacht. Wer nun bei Scott an der Grenze steht zwischen dem Erhabenen und Lächerlichen aber noch auf der Seite des Erhabenen, der wird von Alexis mehr nach der Seite des Lächerlichen hinübergezogen.

Das ist das Schicksal Sir Morgan Walladmors. Als edler Greis, schmerzgebeugt durch den Tod seiner Frau und das damit zusammenhängende Verschwinden seines neugeborenen Sohnes flößt er uns tiefe Teilnahme ein. Lächerlich wirkt er dagegen — weniger durch sein Festhalten am längst Veralteten, an den Sitten, Gebräuchen und Gesetzen, der Sprache und Literatur einer abgeschlossenen Zeit — als durch die Art und Weise, in welcher er es tut. Er entspricht ganz den Forderungen, die in den Triaden des Kymren aufgestellt sind. Dort heißt es:[1]) „Drei Dinge, die der Kymre über alles lieben muß: das Volk der Kymren, die Gewohnheiten und Sitten der Kymren und die Sprache der Kymren." Je bedeutungsloser er selbst wird, desto mehr kreisen seine Gedanken um die Größe seiner Ahnen. Endlose Sagen weiß er von ihren Heldentaten zu erzählen und erscheint sich dadurch selbst bedeutender; sein Haus, seine Umgebung ist nach alter, kymrischer Art zugeschnitten, sogar die alte Sprache möchte er wieder einführen, was ihm nur in der Kirche, nicht aber in seinem Hause gelingt, da er selbst sie kaum verstehen, geschweige denn sprechen kann. Streng konservativ sitzt er im Parlament stets auf den Bänken der Opposition, da er, in Gedanken um Jahrhunderte zurückversetzt, nur den Gegensatz zwischen Kelten und Angelsachsen vor Augen hat und für seine Kelten gegenüber der herrschenden angelsächsischen Regierung Partei ergreifen muß. Aus diesem Grunde will er auch Bertram nicht nach den englischen Gesetzen, sondern nach dem alten keltischen Gesetzbuch König Hoël Dhas richten, bekleidet mit all jenen furchtbaren und deshalb doppelt lächerlich wirkenden Abzeichen seiner Würde und unter Ausübung der althergebrachten Zeremonien. Durch das Mißlingen des Verhörs aber rasch zur Erkenntnis seiner Schwäche gebracht, bringt er

[1]) **Walter: Das alte Wales.** S. 518.

das nächste Mal, einfach und schlicht die englischen Gerichtsformen in Anwendung.

Selbstverständlich ist es ferner, daß er ebenso fest an all dem alten Aberglauben seines Landes hängt. Er glaubt an die unmöglich scheinende Erfüllung der alten Prophezeiung seines Geschlechts und felsenfest baut er auf die Verheißung der Sterne, die ihm das Wiederfinden seines Sohnes verkündeten. Der Geist seines mächtigsten Ahnherrn erscheint ihm des öfteren, ohne daß es ihn wundert, gehören diese vorausdeutenden Erscheinungen doch zu seiner Familientradition! Er erwartet sogar den Geist zu sehen, so daß er Nichols für ihn hält, bis sich dieser zu erkennen gibt.

Diese Sonderbarkeiten abgerechnet, ist er, in den seltenen Augenblicken, in denen der echte Mensch den uralten wälischen Häuptling durchbricht, als Mensch gütig, gerecht und edel. Kaum ist Bertrams Unschuld an den Tag gebracht, so sucht er durch die größte Gastfreundschaft sein Unrecht wieder gut zu machen. Gerecht bis zur Härte verfolgt er den Schleichhandel unerbittlich und hat deshalb Gillies ältesten Sohn zu dem Tod am Galgen verurteilt; als sie aber, dadurch zum Wahnsinn gebracht, seinen eigenen Sohn stiehlt, kann und will er sie ihres zerrütteten Geistes wegen nicht zur Rechenschaft ziehen. — Nichols, der Verbrecher und Mörder, wird als sein Sohn erkannt. Da bäumt sich zunächst alles in ihm auf; sein Ahnenstolz, die Ehre seines Hauses, sein Abscheu vor dem Bösen ringt mit der Vaterliebe, bis diese den Sieg davonträgt, und er nur sein gütiges Herz sprechen läßt.

Der Charakter Morgan Walladmors ist nicht aus einem Guß. Viele Gestalten der Scottschen Romane gaben ihr Teil dazu.[1]) Wie die seine, so ist Ellangowans Kraft durch den Verlust von Frau und Sohn am selben Tag gebrochen; wie er ist Baron Bradwardine eine schroffe, im Innersten weiche Natur, die fest an den alten Anschauungen und Sitten und somit auch am Herrscherhaus der Stuarts hängt, obwohl schon ein Jahrhundert lang in England ein neues Königsgeschlecht regiert. Das Interesse für Altertümer, alte Werke und Geschichte stammt aus dem „*Antiquary*“, der seinen Namen dem Sammeleifer und der Freude an Altertümern jeder Art Jonathan Oldbucks verdankt. Bei Sir

[7]) Wenn Korff (S. 103) kurzerhand erklärt, der alte Walladmor sei eine Verquickung des alten Ellangowan mit Lord Hazlewood, so zeigt dies ein wenig tiefes Eindringen in diese drei Gestalten. Mit Ellangowan hat er wenig, mit Lord Hazlewood, diesem „pompous coxcomb“ durchaus nichts gemein.

Morgan ist das Interesse viel beschränkter, ihn beschäftigen nur die Altertümer seines Landes, die alten Werke und die Geschichte von Wales. — Die Hauptquelle jedoch, aus der Alexis' Spott seine Nahrung schöpft, ist ein Werk, das Scott oft und gern anführt, und das sich darum nicht als wesensfremdes eindrängt, der „Don Quijote" des Cervantes. Das durch vieles Lesen hervorgerufene Heraufbeschwören einer längstvergangenen, sagenhaften Welt und ihre Übertragung auf die Gegenwart, so daß alles um Jahrhunderte zurückversetzt erscheint, findet seinen vollkommensten Vertreter in dem tapfern Ritter von der Mancha. Von dessen Narrheit hat Alexis glücklicherweise nur einen kleinen Teil auf Sir Morgan übertragen, so daß dieser mit seinen vorzüglichen Eigenschaften und lächerlichen Mängeln eine Gestalt bildet, welche trotz allem aus der Wirklichkeit der menschlichen Natur gegriffen ist.

Nicht mehr menschlich ist dagegen Gillie. Gespenstisch und furchtbar, ist sie seit der Hinrichtung ihres Sohnes dem Wahnsinn verfallen und nur von zwei Gedanken beherrscht: durch Zauberei ihren toten Sohn zu erwecken und Rache zu nehmen an Sir Morgan Walladmor, der als Friedensrichter das Urteil gefällt hatte. Ihre Rache besteht im Vergelten. Durch den Diebstahl der Söhne hat sie schweres Leid auf Walladmor gehäuft, nun will sie es noch vergrößern, indem sie den ihrer Meinung nach allein überlebenden Sohn, Nichols, auch an den Galgen bringt. Diesen Rachegefühlen weiht sie ihr Leben, daraus erklärt sich ihre Falschheit gegen Nichols, der ihr vertraut, und den sie verrät, daher stammt ihr ganzes wahnsinniges, grauses Wesen.

Entfernte Ähnlichkeit mit ihr hat Meg Merrilies, mehr noch die Norna im „Piraten". Durch ein unglückliches Geschick dem Wahnsinn nahe gebracht, glaubt sie übermenschliche Kräfte zu besitzen und sucht durch Zaubermacht in das Leben Mordaunts einzugreifen, den sie für ihren unbekannten Sohn hält. Aber durch ihren Irrtum veranlaßt sie beinahe den Tod ihres echten Sohnes, Clevelands, so wie im „Walladmor" Gillies zweiter Sohn Toms, beinahe durch seiner Mutter Intrige sein Leben verliert.

Von den Nebenpersonen ist die beste, lebensvollste Gestalt der Reformer Dulberry. Auch sein Charakter weist eine leichte Neigung zum Krankhaften auf, aber seine Geistesgestörtheit ist harmlosen Charakters, so daß sie unwiderstehlich belustigend wirkt. Ein Gemisch von kluger Berechnung und Beschränktheit, von Gutmütigkeit und Haß lebt er ganz in seine Reformideen eingesponnen, von keinem andern Gedanken beherrscht, als die Freiheit des Eng=

länders gegen die willkürliche Handhabung der Gesetze zu verteidigen und den Staat durch Verminderung der Staatseinnahmen in Not zu bringen. Zu dem Zwecke verzichtet er auf alles Steuerpflichtige, gönnt sich keine steuerpflichtigen Getränke, macht Umwege über geackertes Feld und Holzwege, um dem Staat das Chausseegeld zu entziehen und will sich ins Wasser stürzen nur um den Staat um die Begräbniskosten zu bringen. Wöchentlich einmal nimmt er von allen Abschied und macht den Versuch, sich im Meer zu ertränken, kehrt aber jedesmal unverrichteter Dinge zurück, da er im Grunde doch zu sehr am Leben hängt und zum Selbstmord zu feige ist. Etwas gefährlicher, aber nicht minder lächerlich ist sein Pochen auf das Recht des freien Engländers, das ihn veranlaßt, die verrücktesten Adressen an den Regenten gegen das Ministerium aufzusetzen, und bei jeder Gelegenheit volkaufwiegelnde Reden zu halten. Eine der tollsten Ideen ist durch die Adresse wegen der Verhaftung des Verbrechers Nichols gekennzeichnet. Dieser war von den Behörden ergriffen worden, als er gerade auf der Insel Wight in den Kahn sprang, um nach Frankreich überzusetzen. Dulberry nennt diese Gefangennahme einen Eingriff in die englische Freiheit, denn da Nichols nach Frankreich hinüberfahren w o l l t e, sei England nicht mehr sein Aufenthaltsort gewesen und das Eingreifen der Behörden infolgedessen eine Verletzung der Verfassung! Schlimme Folgen für ihn hätte die stürmische Volksszene haben können, die er durch seine aufhetzenden Reden heraufbeschwor, als Bertram gefangen durch das Städtchen geführt wurde, wenn nicht rechtzeitig durch die Ankunft der Dragoner Ruhe geschafft worden wäre.

In diesen beinahe geistesgestörten Zustand ist Dulberry durch den Verlust seines Vermögens, an dem er dem Staate die Schuld gibt, gebracht worden, und daraus erwuchs sein Haß gegen die Regierung. Daß er aber neben den verrücktesten Reformideen noch ein gut Teil Lebensklugheit besitzt, beweist sein Kauf einer Lebensrente, die ihm ein behagliches Leben bis zum Tode zusichert.

Alexis hat es verstanden, die Gestalt Dulberrys mit leicht überlegenem Humor zu zeichnen, sein belustigendes Wesen durch die Komik der Situation zu erhöhen, so daß wir unwillkürlich etwas von der Liebe spüren, mit der er diese Figur geschaffen hat. Er bezeichnet Dulberry selbst als „seine Lieblingsfigur“ und nennt sie „ganz sein Eigentum“. Das trifft nicht zu. Dieselbe lächerliche Art, den andern, ob sie es hören wollen oder nicht,

seine Reformideen aufzudrängen, finden wir bei Triptolemus Yellowley im „Piraten", mit dem einzigen Unterschiede, daß es dort wirtschaftliche Verbesserungspläne sind, während Dulberry in der Hauptsache Politiker ist. Größeren Einfluß auf seine Gestaltung übte wohl E. T. A. Hoffmann mit der Figur seines närrischen Iren Ewson aus der ergötzlichen Erzählung des Leibarztes in den „Elixiren des Teufels" aus. Die geistige Eigentümlichkeit des Iren äußert sich dort darin, daß er jeden Morgen unter großem Zanken über die teure Rechnung das Geld hinwirft und das Gasthaus auf Nimmerwiedersehen verläßt und pünktlich, als wäre nichts vorgefallen, zum Mittagessen zurückkehrt. Beinahe in derselben Art hat Alexis diesen Zug übernommen, sogar den Streit wegen der Rechnung bringt er, der einzige Unterschied liegt in dem Zweck des Aufbruchs. Dulberry will Selbstmord begehen, während Ewson nur eine Reise vor hat. — Die andern Züge jedoch stammen aus der Phantasie des Dichters, und er hat durch sie so gut die Umtriebe der Reformer charakterisiert, eine so liebenswürdig verrückte und doch lebenswahre Gestalt geschaffen, daß er trotz jener beiden Anlehnungen gern sein Eigentumsrecht geltend machen darf.

Über der Person Malburnes liegt ein geheimnisvolles Dunkel. Wohl erfahren wir, daß er sehr klug ist, allen andern Personen durch seine Geistesschärfe und Gewandtheit überlegen und tiefer in den Kern jeder Sache eindringt als sie. Wir sehen, wie er im entscheidenden Augenblick allein wirksam in einer schwierigen Lage zu raten weiß, wie er es ist, der im letzten Augenblick Toms vor der Hinrichtung rettet, aber trotzdem ist er uns nicht angenehm. Die Abneigung, die alle Personen des Romans gegen ihn hegen, geht unwillkürlich auf den Leser über, und es ist leicht zu verstehen, daß Scott mit seinem Zerrbild nicht sehr zufrieden war.

Mit ein paar kräftigen Strichen sind die Charaktere des treuen Toms, Sir Davenants und anderer Nebenpersonen entworfen. Toms, der schwerfällig-beschränkte, aber umso tiefer fühlende Diener Sir Morgans, der noch treuer seinem Kapitän James Nichols anhängt, trägt in seiner bedingungslosen Hingabe an diesen Züge von Evan Dhu, dem treu ergebenen Fähnrich Mac Ivors.

Sir Davenant ist eine kühle, überlegene Erscheinung unter all den mehr oder weniger stark bewegten Figuren des Spiels, seine nüchterne Vernunft und Kälte steht in scharfem Kontrast zur Romantik der andern. Ähnlich wie er wirkt der ironische, klarschauende Oberst Talbot im „*Waverley*".

Eine lebenskräftige Gestalt ist auch der Wirt mit seiner eisernen Stirne, sobald von Nichtbezahlen die Rede ist, und mit seiner Freundlichkeit dem vollen Geldbeutel gegenüber. Zu einer charakteristischen Erscheinung jener Gegenden wird er dadurch, daß er Schmugglern und verdächtigen Personen gegenüber teils aus Furcht, teils aus Gewinnsucht gern ein Auge zudrückt. Ihn kennen wir schon aus den Scottschen Romanen; der puritanische Wirt in „*Waverley*“, der Küfer in „*The Bride of Lammermoor*“ sind seine Gegenstücke.

Der trunkene Kapitän Le Harnois ist verwandt mit dem ebenso betrunkenen und ebenso schurkischen Seeräuberkapitän Goffe des „Piraten“. Und wie Scott die allernebensächlichsten Personen durch ein paar Striche zu charakterisieren versteht, so hat Alexis auch den Konstablern, dem rothaarigen Iren Mac Kilmary, der Schauspielergesellschaft wie überhaupt jeder nur flüchtig gestreiften Person durch einen besonderen oder typischen Zug etwas Persönliches gegeben.

Alle diese Charaktere, die der Haupt- wie der Nebenpersonen sind streng im Scottschen Sinne, fest und typisch, von Anfang an als fertige vor uns gestellt. So ist es nicht schwer, sie aus den Begebenheiten loszulösen; wohl entfalten sie sich in den Ereignissen, zeigen aber keinerlei Entwicklung weder in ihnen noch durch sie. Daher lenken sie unser ästhetisches Interesse von sich ab auf die Situationen, die sich um den feststehenden Charakter als Zentrum ordnen, verändern und gestalten.

E. Motive der Handlung.

Wenn man von Scottschen Motiven redet, so bedeutet das nicht, daß diese Motive von Scott zuerst gebracht und in die Literatur eingeführt worden sind. Im Gegenteil, ein großer Teil seiner Motive sind Allgemeingut der Literatur überhaupt oder im besonderen der Literatur jener Zeit, wie die Motive des Abenteuerromans, der Romantik und sogar der Schauerromantik. Trotzdem können sie als Scott eigentümliche angesehen werden, da er sie bevorzugt und ausgestaltet hat, oder sie gar aus der niederen Literaturgattung in das höhere Kunstwerk übernommen und ihre Weiterwirkung darin begründet hat. Dazu kommt noch die häufige Wiederholung derselben Motive bei ihm, so daß der Kenner seiner Romane von Anfang an Zusammenhänge errät, die erst am Schluß offenbart werden. Eines dieser Motive ist die Kindesent-

führung und -erkennung, das sich in „*Guy Mannering*", „*The Antiquary*", „*The Pirate*", „*Legend of Montrose*", „*Heart of Midlothian*" und manchen andern findet, und das Alexis mit scharfem Spott parodiert und ad absurdum geführt hat.

Alexis macht aus dem bei Scott entführten Sohn Zwillingsbrüder und hüllt die ganze Entführungsgeschichte in tiefes Dunkel, so daß, außer einer einzigen, noch dazu wahnsinnigen Frau, niemand auch nur das Geringste davon weiß. Denn wie Lady Ellangowan[1]) durch die Nachricht vom Verschwinden ihres Sohnes erschreckt bei der Geburt der kleinen Lucy plötzlich stirbt, so erleidet Lady Walladmor vor Entsetzen über das Eindringen Gillies eine Frühgeburt und findet den Tod dabei. Gillie entführt die neugeborenen Zwillinge und der einzige Zeuge, die Mutter, die allein Genaues über die Söhne wie über den Raub derselben angeben könnte, ist aus der Welt geschafft und der phantastischen Entwicklung freier Raum geboten.

Durch das Motiv der Ähnlichkeit, das sich bei Scott in so hohem Grade nirgends findet, hat Alexis Gelegenheit immerwährende Verwechslungen der beiden unbekannten Brüder eintreten zu lassen, sie zu enthüllen und wieder aufs neue zu verwickeln, so daß durch die Vereinigung dieser drei Motive, der Kindesentführung, der Ähnlichkeit und der Verwechslung die Scottische Art auf den Gipfel des Lächerlichen gebracht ist.

Eines der wichtigsten Motive, das allgemeinste in der Literatur und auch bei Scott vor allem bemerkenswert ist das Liebesmotiv. Meist ist es die durch Hindernisse getrübte Liebe zweier Menschen, deren Erfüllung durch den Standesunterschied gehemmt erscheint. Drei Personen stehen einander da gegenüber: der standesbewußte Vater, die schöne Tochter oder Nichte und der anscheinend nicht ebenbürtige oder einer andern Religion angehörende Bewerber. In „*Guy Mannering*" sind die Personen des Liebesspiels Oberst Mannering, seine Tochter Julia und Brown; im „*Antiquary*": Sir Arthur, seine Tochter Miß Wardour und Lovel; in „*The Heart of Midlothian*": David Deans, seine Tochter Effie und Robertson; in „*Ivanhoe*": Cedric, seine Nichte Lady Rowena und Ivanhoe; in „*The Bride of Lammermoor*", in „*Peveril*" in „*The Black Dwarf*" und anderen ist es ebenfalls zur Anwendung gebracht.

Mit leichter Veränderung übernimmt Alexis es. Wohl hat er den auf sein Geschlecht stolzen Vater und die schöne Nichte, wie

[1]) „Guy Mannering".

auch den gesellschaftlich tiefer stehenden Geliebten, aber die Gegensätze prallen hier nicht aufeinander, sondern der Vater will dem jungen Liebhaber wohl und wünscht in ihm seinen Sohn zu finden. — In allem andern aber hat Scotts bekannte Stellung zu Liebesszenen Alexis den Weg gewiesen. Eine echte Herzensangelegenheit kann man die Liebe zwischen Bertram und Ginievra wirklich nicht nennen. Wenn Alexis auch nicht umhin kann, sie als Liebende vereint zu zeigen, so bringt er doch kein Erblühen, keine Entwicklung ihrer Liebe. Wohl erklärt Bertram nach der Rettung Ginievras dem drohenden Nichols „sie ist mein, mein...", aber nachher im Schloß, wo Ginievra in Fieberphantasien sich vergißt und ihm in die Arme stürzt, sucht Bertram sie „mit eigener Überwindung und zarter Schonung von einem Gegenstand des Gesprächs abzulenken, welcher für ihn beseeligend sein mußte."

Es ist ein geschickter Zug von Alexis, daß er Ginievra in nicht ganz zurechnungsfähigem Zustand ihre Liebe gestehen läßt, denn Bertram als Fremder, tief unter ihr Stehender, hätte es nicht wagen dürfen von seiner Liebe zu ihr zu sprechen. Aber nachdem wir die Tatsache der gegenseitigen Zuneigung erfahren haben, bricht Alexis ab. Doch, so sehr er sich auch Mühe gibt, gelingt es ihm nicht, die erhabene Gleichgültigkeit seines Meisters zu erreichen.

In „*Waverley*" ist Edwards Liebe zu Rose Bradwardine auf einmal da, nachdem Flora Mac Ivor ihn zurückgewiesen hat, und Scott hat Recht die Liebesszene und Werbung als bedeutungslos zu übergehen (LXVII, S. 604):

„*We shall not even trouble the reader with the humdrum details of a courtship Sixty years since. It is enough so say that, under so strict a martinet as the Baron, all things were conducted in due form.*"

In „*Guy Mannering*" ist die Liebe zwischen Julia und Brown nicht ganz einwandfrei und nur in ihren Folgeerscheinungen, den mannigfachen Abenteuern Browns, wichtig; die Liebe von Lucy Bertram und Charles Hazlewood ist zwar äußerst korrekt, infolgedessen aber auch äußerst farblos. Bei Ivanhoe und Lady Rowena hören wir wohl von einer Liebe, aber nirgends macht sie sich bemerkbar, es sei denn im Erröten Ivanhoes bei Erwähnung ihres Namens und im Abweisen des ihr bestimmten Gatten durch Lady Rowena; dagegen finden sich bei Ivanhoe und Rebekka Ansätze zu einer innigeren Auffassung, die aber bald zerstört werden durch die erkältenden Betrachtungen aus Rebekkas Munde:

„*His war-horse, his hunting-hound are dearer to him than the despised Jewess*". (S. 385.)

Wenig anziehend ist im „*Monastery*“ die Liebe zwischen Halbert Glendinning und Mary of Avenel. Zuerst stört die Eifersucht der Brüder Halbert und Edward, dann wird, weil es das Ende des Romans so verlangt, schnell eine Verbindung zustande gebracht, noch ehe eine Aussprache zwischen beiden stattgefunden hat, und noch ehe wir von der Liebe Marys zu Halbert auch wirklich überzeugt sind. Im „Altertümler“ sind Miß Wardour und Lovel zu blaß gezeichnet, um ihre Liebe interessant zu machen, und im „*Rob Roy*“ wundern wir uns, das Diana Vernon, Scotts prächtigste Frauengestalt, Liebe zu dem so unscheinbaren Francis Osbaldistone empfinden soll.

Das Motiv der Nebenbuhlerschaft, das meistens mit dem der Liebe verquickt ist, findet sich auch im „Walladmor“ und ist an anderer Stelle bereits näher ausgeführt worden.

Neben dem Motiv der Liebe steht das der Trennung zweier Liebenden. Scott bringt es im „Piraten“ als Liebe eines Mädchens zu einem Seeräuber, den sie als Helden verehrt und von dem sie sich trennt, als sie sein Verbrechertum erfährt. Alexis verwendet es mit parodistischer Färbung, indem er uns ein und dieselbe Frauengestalt zugleich als glücklich Liebende und ihre frühere Liebe zurückweisende darstellt. Ähnlich wie Minna mit Cleveland, so bricht Ginievra mit Nichols. Sie löst sich von ihm, weil sie den Unglücklichen, den vom Schicksal Verfolgten geliebt, aber den Verbrecher, den Mörder nicht lieben kann.

Ein weiteres Motiv, das beinahe jeder Scottsche Roman aufweist, ist das der Reise. Alexis hat es als Einkleidung für Bertrams Abenteuer genommen, und auch später macht er Gebrauch davon, wenn er Bertram in seinem romantischen Drange das Land durchstreifen läßt, so daß wir es mit ihm, durch ihn kennen lernen in seiner fremden Schönheit, im Winter wie im Frühling, bei Tag und bei Nacht. Diese Einkleidung des Romans in eine Reise des Helden ist vorzüglich aus „*Waverley*“ geschöpft. Aus reiner Laune reist Edward zu Baron Bradwardine und von dort aus weiter in die schottischen Hochlande. Auch „*Rob Roy*“ beginnt mit diesem Reisemotiv. Francis Osbaldistone, ein junger, gebildeter Mann wird nach Nordengland zu Verwandten geschickt, von dort aus begibt er sich weiter nach Schottland, nach Glasgow, in die Hochlande und wird dort Zeuge der großartigsten Taten. Lovel im „*Antiquary*“, Guy Mannering und Brown werden ebenfalls reisend eingeführt. Jeanie Deans durchreist ganz England zu Fuß, Elisabeth, Lord Leicester, Amy Robsart und Tres-

silian reisen alle nach Kenilworth und weiter noch, und Cedric, der Sachse reist mit Lady Rowena und Gefolge nach seinem Wohnsitze zurück.

Mit Recht ist dies Reisemotiv ein so beliebtes Mittel, da es Gelegenheit gibt, die fremdesten Menschen bequem zusammenzubringen, Übergänge zu schaffen und Land und Leute zu schildern. Scott macht reichen Gebrauch von all den gebotenen Möglichkeiten, indem er in Verbindung mit diesen Reisen prächtige Naturschilderungen und fesselnde Darstellungen von Land und Leuten bringt. Meist sind seine Naturbilder an bestimmte Örtlichkeiten geknüpft, hochragende Schlösser, romantische Ruinen, die stummen Zeugen vergangener Ritterherrlichkeit oder frommer katholischer Gottesverehrung; das weite Meer, das an Klippen und felsigen Ufern sich bricht, das schauerlich öde Hochlandsmoor oder die Schluchten und Felszacken wilder Gebirge.

Alexis vereint sie alle in seinem Roman. Wir sehen Sir Duncan Campbell's[1]) festes Schloß aus dem Meer auftauchen als Walladmor Castle, das viel älter und halb zerfallen, doch ebenso in den Felsen unter Benützung der Felswände eingebaut ist und ebenso wie jenes von dem düsteren Festungsturm beherrscht wird, der sich draußen im Meere auf der Spitze einer schmalen Felsenzunge erhebt. Auch die Trümmer des Schlosses Ellangowan haben eine ähnliche Lage. Grau und zerrissen krönen die noch festen Türme den Gipfel eines abschüssig-vorspringenden Felsens, der eine kleine stille Meeresbucht begrenzt. Auf den Erdwall hinaus tritt Guy Mannering und sieht von da aus im Glanze des Mondes eine wunderbare Landschaft vor sich liegen. Ebenfalls in weißes Mondlicht getaucht, breitet sich vor Bertram die Gruppe des Snowdon aus, als er mit Nichols auf der Mauer der Klosterruine steht. Man vergleiche die Stellen:

III, S. 26: *The wind had arisen and swept before it the clouds which had formerly obscured the scy. The moon was high and at the full.... The scene which her light presented to Mannering was in the highest degree unexpected and striking.....*	II, S. 58: In diesem Augenblick brach der Vollmond in vollem Glanze hinter einer dunklen Wolke hervor, und beleuchtete eine Gegend, wie sie der junge Mann kaum aus Beschreibungen kannte.....

Zu der Gegend selbst hat die Felsenlandschaft des „Piraten" mit den von alten Burgruinen beherrschten Felszacken, den schwindelnden Pfaden und ungeheuren Schluchten die Grundlage gegeben; darauf baut die Phantasie des jungen Alexis die mondbeschienenen

[1]) Legend of Montrose.

Felskuppen mit ihren Klostertürmen, die unermeßlichen Abgründe und die Bergmassen des Snowdon auf.

Wie in dem schottischen Hochlande Haide- und Moorgegenden mit Gebirgsketten wechseln, so erstreckt sich bei Alexis vor der Snowdonkette ein ödes Moor- und Haideland. Unheimlich dehnt sich das Moor mit seinen Wassergräben, hie und da in Haideland übergehend, und in der Mitte, auf einem Hügel erhebt sich der Steingalgen. Die Schilderung des Moors, das Bertram zu später Nachmittagsstunde einsam durchwandert, weist große Ähnlichkeit auf mit dem wilden Sumpfgebiet, durch das der Weg Browns und Pächter Dinmonts führt:

„*Guy Mannering*“ *XXII*, S. 193 u. 205: *The scene is an open heath, having for the background that huge chain of mountains in which Skiddaw and Saddleback are pre-eminent... The land is all heath and morass... The young officer proceeded a path that sometimes sunk between two broken black banks of moss earth, sometimes crossed narrow and deep ravines filled with a consistence between mud and water...*

II, I, S. 9: Er sah hinter sich und an der einen Seite nur Haidekraut, Moor und einzelne Weiden ... auf der andern Seite zog sich die Kette des Snowdon entlang, dessen Rücken größtenteils von Nebel und Wolken bedeckt war... Das vorliegende Moor wies verschiedene Stellen, wo früher Torf gegraben war, und offenes Wasser jetzt die tiefen Gräben füllte...

Der Steingalgen, der drohend auf einer Erhöhung emporsteigt, erinnert an die unbehauene mächtige Granitsäule, die von einer Anhöhe aus das Mucklestane-Moor beherrscht. Und wie der schwarze Zwerg um die Säule herumspringt, so tanzt Gillie um den Galgen:

„*The Black Dwarf*“ *III*, S. 350: *The supposed maniac roamed wildly around the great stone, exhausting his voice in shrieks and imprecations that thrilled wildly along the waste heath ..*

II, I, S. 16: Seine Aufmerksamkeit wurde aber bald aufs neue gespannt, denn vom Galgen her tönte ein seltsamer wilder Gesang, und er glaubte auch hier eine Gestalt um das graue Gerüst herumspringen zu sehen.

Aber die sechs greulichen alten Weiber, die um den Galgen herumsitzen, zeigen größere Verwandtschaft mit E. T. A. Hoffmanns scheußlichen Hexen, die am Kreuzwege Zaubertränke brauen, als mit Scottschen Vorbildern, von denen höchstens die drei alten Dorfhexen in „*The Bride of Lammermoor*“ in Betracht gezogen werden können.

Die Häufung dieser unheimlichen Naturbilder entspricht sowohl der parodistischen Absicht als auch der Veranlagung des jungen Dichters, doch versteht er es nicht minder, frühlingsfrische, sonnige Landschaften in heiteren Farben zu entwerfen. Ein schöner

Sonnentag lockt Sir Morgan und seine Gäste hinaus zu einer Landpartie nach einem lieblichen Fleckchen Erde, die manche Züge mit der des Altertümlers zu den Klosterruinen von St. Ruth gemein hat:

XVII, S. 211: *The sides of the valley began to approach each other more closely; the rush of a brook was heard below, and between the intervals afforded by openings in the natural wood, its waters were seen hurling clear and rapid under their silvan canopy ... The feast was spread under a huge old oak called the Prior's oak, and the company sitting down around it, did ample honour to the contents of the basket ...*

III, II, S. 45: Von einem kleinen, ganz in der Nähe gelegenen Hügel hat man eine freie Aussicht, sowohl auf die Krümmungen des Baches, als auf die herrlichen alten Eichenwälder, welche teils die umliegenden Höhen bedecken, teils aus den tieferen Schluchten hervorgrünen ..... Auf diesem Hügel war die Tafel der Gesellschaft im Schatten zweier großen Eichen aufgeschlagen....

Neben die Reisen zu Lande treten die Reisen zu Wasser. Zu Schiff kommt Bertram nach Wales und im Schiffe des Sklavenhändlers Le Harnois wird er an seinen Bestimmungsort gebracht. Bei Scott fahren Sir Duncan Campbell und Captain Dalgetty zu Schiff nach Montrose's Schloß, Lovel wird nach dem Duell auf Kapitän Taffrils Brigg gerettet, im „Piraten" finden wir den alten Udaller mit seinen Töchtern auf dem Seeräuberschiffe festgehalten, und Schleichhändlerschiffe kreuzen in „*Guy Mannering*", in „*The Heart of Midlothian*" an der Küste Schottlands.

Das Motiv des Schiffbruchs, das Alexis hiermit verbunden hat, ist schon in anderem Zusammenhang besprochen worden.

Eine Erweiterung des Reisemotivs bedeutet das Motiv des Überfalls. Entweder ist nun der Überfall räuberischer Art, von Räuberbanden, Schmugglern, Hochlandsbanditen auf friedliche Personen ausgeübt, oder es ist ein von den Gerichten veranlaßter Angriff auf gesetzlich verfolgte Personen. Im „Walladmor" sind es die Diener des Gerichts, die rechtmäßig Bertram und Nichols überfallen und Bertram gefangen nehmen; ein gleich darauf folgender Überfall von Seiten der Schmuggler befreit Bertram wieder, der bald nachher von neuem in die Hände seiner Verfolger gerät.

Bei Scott haben die Überfälle meist einen bestimmten Zweck; den der Wiederbefreiung aus den Händen der weltlichen Gerechtigkeit in „*Waverley*" XXXVI, S. 338, wo Edward durch die Hochschotten bei der Überführung in das Gefängnis befreit wird; in „*Ivanhoe*" soll Richard Löwenherz an der Rückkehr gehindert werden (XLI, S. 578); in „*Guy Mannering*" wird Kennedy ermordet

und Lord Ellangowans kleiner Sohn geraubt, später im Moor Dinmont überfallen und ganz am Schluß bringt ein Eindringen in die geheime Höhle die beiden Bösewichter Glossin und Dirk Hatteraick in die Hand des Gerichts. Von den Behörden geplant und ausgeführt ist der Überfall in „*The Heart of Midlothian*“ auf Jeanie Deans und Robertson, aber er mißglückt und der Verbrecher entkommt.

In der Häufung dieser Überfälle im „Walladmor“ — es sind im ganzen fünf — erkennen wir des Verfassers parodistische Absicht, die gerade hier bei den aus der niederen Literaturgattung übernommenen Motiven durch Übertreibung und dadurch bedingtes Tieferstellen reichen Stoff vorfand.

Eng dazugehörig sind die Verhaftungen und Gefangennahmen und der Gedanke, den Helden im Gefängnis schmachten zu lassen. Dies ist ein beliebtes Motiv des Abenteuerromans und findet sich bei Scott in beinahe jedem Roman, sogar wiederholt in ein und demselben und mit all den Mitteln der Schauerromantik ausgestattet, die besonders dazu dienen, die Stimmung des Unheimlich-Grausigen hervorzurufen und zu fördern.

Schauerlich, dunkel und kalt ist das Verließ im Felsenschloß Walladmor, an seine Mauern schlagen die Wogen des Weltmeers und Stürme umtoben es. Die übliche Kerkereinrichtung befindet sich in seinem Innern, Stroh, ein paar Decken, ein Krug mit Wasser und Schiffszwieback — das ist alles. Die rostige Eisenkette wird um Bertrams wunde Arme geschlungen, aber sonst vermeidet es Alexis hier, durch Häufung des Grauens Scott zu parodieren. In der Schilderung gräßlicher Kerker übertrifft dieser ihn bei weitem, entsetzlich ist vor allem das Gefängnis des Juden Isaak im Schlosse Front de Boeufs. „*Ivanhoe*“ XXIII, S. 278. Ketten und Fesseln hängen darin verrostet an den Wänden und in den Ringen der einen befinden sich sogar noch zwei modernde Gebeine und in der Ecke steht, an Folterkammern erinnernd, — drohend ein großer Feuerrost. — In „*Guy Mannering*“ wird zuerst Brown, dann Glossin und Hatteraick ins Gefängnis geworfen, in „*Rob Roy*“ liegt der Vater von Francis Osbaldistone darin, in „*The Heart of Midlothian*“ Effie Deans, in „*Waverley*“ Fergus Mac Ivor, in „*The Legend of Montrose*“ Dalgetty und der Schotte Mac Eagh, „*Quentin Durward*“ hat seinen Kerker mit den Blutflecken auf dem Fußboden, und Kerker finden wir in „*Peveril*“, „*The Black Dwarf*“, „*The Monastery*“ und allen den andern Romanen.

Wenn nun Alexis auch in der Ausmalung des Kerkers nicht mit Scott wetteifert, so weiß er doch den Weg zum Kerker desto grausiger zu gestalten. Abweichend von Scott und den Abenteuerromanen, die meist unheimliche unterirdische Gänge bringen, führt Alexis seinen Gefangenen über einen schmalen Felsenpfad ins Verließ. Zu beiden Seiten stürzt die Felswand steil ab, der Sturm tobt und reißt den alten Haushofmeister zu Boden, und nirgends ist ein Geländer, das Halt gewähren könnte. Über diesen Weg wird Bertram dreimal zum Kerker geschleppt; später ist Nichols im Felsenturm eingesperrt, und beide verlassen den Kerker, weil das Verhör vor Sir Morgan, das andere Mal die Gerichtsverhandlung über James Nichols stattfinden soll.

Das Motiv des Verhörs und der Gerichtsverhandlung hat Scott weit ausgedehnt und Alexis folgt ihm mit demselben Geschick in der Führung der Verhandlungen nach. Scotts Vorliebe für gerichtliche Untersuchungen erklärt sich aus seinem Beruf, und wie er, war ja auch Alexis Jurist und brachte gern seine juristischen Kenntnisse an. In seinen Rezensionen beurteilt er ein Scottsches Verhör äußerst günstig und schreibt darüber: „Das artikulierte Verhör, welches Waverley nach seiner Rückkehr von den Hochlanden vor dem Major Melville zu bestehen hat, muß auch den Nichtjuristen interessieren, obgleich er die Antworten auf alle Fragen selbst geben könnte, da er von Allem, was dem Helden begegnete, unterrichtet ist; aber die logische und der Natur gemäße Entwicklung einer Frage aus der andern spannt am angenehmsten die Erwartung. Überhaupt wäre dieses Verhör das Muster einer klaren und geschickten kriminalistischen Vernehmung."[1]) In „*Waverley*" stellt sich diesem Verhör das des Fergus Mac Ivor an die Seite, in „*Guy Mannering*", „*The Heart of Midlothian*" und „*The Pirate*" vor allem schließen sich breit ausgeführte Verhöre an die Gefangennahme an.

Alexis überläßt seinen Verhören einen nicht minder breiten Raum zur Entfaltung in Frage und Antwort. Zweimal muß Bertram vor Sir Morgan Walladmor erscheinen und ihm, dem Friedensrichter Rede und Antwort stehen. Äußerst genau, nach Art der ihm aus seiner Referendarzeit bekannten Gerichtssitzungen findet die öffentliche Verhandlung über James Nichols mit langer, spitzfindiger Rede des Verteidigers, Gegenrede des Angeklagten, Zeugenaufrufung und Frage und Antwort statt. Und das endgültige Urteil lautet wie im „*Waverley*" und im „*Piraten*", wie in „*Guy Mannering*" und in „*The Heart of Midlothian*": Der Tod.

[1]) Wiener Jahrbücher. 22. Bd. S. 38.

In engem Zusammenhang mit dem Gefängnismotiv steht im „Walladmor" das des Traumes, und zwar eines Traumes, dessen Ende in die Wirklichkeit übergreift und in ihr fortgeführt wird. Liebliche Träume umgaukeln den trotz seines schrecklichen Kerkers schlafenden Bertram, „aus seinem Turme wurde eine grüne, dunkle Laube, plötzlich öffnete sich die Türe, Ketten und Riegel rasselten, und als er die Augen aufschlug, stand vor ihm, in wunderbarem Lichtglanze, eine schöne weibliche Gestalt. Schmerzlich bewegt blickte sie zu ihm herab, und eine Träne perlte in ihren Augen. Dann hörte er eine sanfte, metallreiche Stimme leise zu ihm sprechen: Unglückseliger! — —" Erst allmählich kommt es ihm zum Bewußtsein, daß die Erscheinung Wirklichkeit ist, und er erkennt in ihr Ginievra, die ihn für James Nichols hält und die, obwohl sie sich von diesem gelöst hat, ihn doch aus Mitgefühl und um ihrer alten Liebe willen befreien will.

Diese Verbindung von echter Wirklichkeit mit dem Ausgang des Traumes zeigt auch der kurze Schlaf des ausgesperrten Roland Graeme im „*Abbot*" XXIX, S. 465:

„*This (his repose) was again dispelled by the voices of two persons who were walking in the garden, the sound of whose conversation after mingling for some time in the page's dreams, at length succeeded in awaking him thoroughly....*"

Das Eindringen der Geliebten in den Kerker zum Zwecke der Befreiung stammt aus Scotts „Piraten". Minna wagt sich da in Clevelands Kerker, um ihm zu der Flucht behilflich zu sein und ihm zu gleicher Zeit für immer Lebewohl zu sagen:

„*We must indeed say farewell*", *said Minna*, „*for fate, and your guilt, have divided us for ever...*" (XXXVII, S. 584.)

So trennt sich auch Ginievra von dem Gefangenen:

„Fliehen Sie Unglückseliger, beten will ich für Sie mehr als für mich, denn ich trage schuldlos mit an Ihrer Schuld — aber nie, nie wiedersehen.."

Bei der Befreiung des echten James Nichols durch Toms gelangt ein anderes, sehr beliebtes Motiv zur Anwendung. Es ist das des Kleidertausches. Um unerkannt fliehen zu können, tauscht Nichols mit Toms die Kleider, ähnlich wie in „*Ivanhoe*" der als Mönch verkleidete Wamba seinen Herrn durch Kleidertausch aus der Gefangenschaft in Torquilstone errettet.

In engem Zusammenhang mit dem Motiv des Kleidertausches steht das der Verkleidung. Verkleidete Personen kommen bei Scott in jedem Roman vor, in allen möglichen Gestalten tritt uns „*Rob Roy*" entgegen, ebenso Robertson in „*The Heart of Mid-*

lothian". Um seinen Gefangenen Geheimnisse zu entlocken, steigt in „*The Legend of Montrose*" der Marquis of Argyle als Gefängniswärter Murdoch Campbell selbst in den Kerker hinab; als Krämer erlangt Wayland, der Schmied, Zutritt zu der gefangenen Amy Robsart und Waverley wird durch den als Hausierer verkleideten Donald aus den Händen Gilfillans befreit. Der „*Abbot*" ist ganz von Verkleidungen erfüllt, Roland Graeme sagt von seinem Aufenthalt in Lochlevencastle (XXVIII, S. 434):

„*A land of enchantment have J been led into, and spells have been cast around me — every one has met me in disguise...*"

Im „Walladmor" fällt es James Nichols zu, in Rollen aufzutreten. Er ist der Schiffbrüchige, dann tritt er uns als Landstreicher gegenüber und zeigt sich als trauernder Sohn des Kapitän Le Harnois, und schließlich spielt er in einen grauen Mantel gehüllt die Rolle des gespenstischen Ahnherrn Sir Morgans. Das plötzliche Auftauchen und Verschwinden kommt bei ihm dazu. Er erscheint Sir Morgan, gibt sich ihm zu erkennen und verschwindet dann ebenso rasch wieder: wie aus der Erde gewachsen steht er vor Bertram und Ginievra bei der Landpartie und später zum zweiten Male nach der Rettung Ginievras durch Bertram.

Dieses plötzliche Auftreten, verbunden mit dem Moment des Geheimnisvollen verkörpert Malburne in vollkommenster Weise. Unerwartet und unheimlich erscheint er sicher da, wo man am wenigsten an ihn denkt. Verstärkt wird das Unbehagliche seiner Art noch dadurch, daß er ohne Scheu die Redenden belauscht und plötzlich hervortretend in die Gespräche eingreift. Und wie Alexis gerade bei dem Zeichnen der Figur Malburnes seinem Übermute die Zügel schießen läßt, so finden wir auch in ihm das Motiv des plötzlichen Auftauchens und Verschwindens auf die Spitze getrieben und stark parodiert. Natürlicher ist dagegen das unerwartete Auftauchen Gillies, wie dies ja auch Meg Merrilies und noch mehr Nornas Art ist. Rob Roy taucht auf zu ungeahnter Hilfe in ungeahnter Weise, und nicht minder rätselvoll ist Locksley's Gestalt, der sich endlich als Robin Hood entpuppt.

Auch Schauspieler treten bei Scott auf, sie spielen in „*Kenilworth*" bei Lord Leicesters Fest, — doch verraten die Schauspieler im „Walladmor", ihr Spiel und ihr Auftreten mehr deutsche Art. Erinnerung an das kümmerliche Dasein der Wandertruppen wie auch Einflüsse des Schauspielerromans mögen bei Alexis wirksam gewesen sein. Seit Scarrons „*Roman comique*" ist der Schauspielerroman in Deutschland sehr beliebt. In Knigges „Reise

nach Braunschweig" treten zwei heruntergekommene „Akteurs" nach dem Beispiel von Scarrons Roman auf, in Thümmels „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" spielt er herein, und sogar Goethes „Wilhelm Meister" steht unter seinem Einfluß. Das IV. Kapitel des II. Buches enthält den Einzug der Seiltänzer im Wirtshaus, „die bald mit dem Wirt, bald unter sich selbst stritten", und im III. Buch, Seite 131, ziehen die Schauspieler zum Grafen ins Schloß, „zum ersten Mal ohne Sorgen, wie der Wirt zu bezahlen sei."

Diese Geldnot der heruntergekommenen Schauspieler, ihr Streiten untereinander und den Streit des Direktors mit dem Wirt wegen der Abrechnung schildert Alexis wohl in Anlehnung an „d e n" Roman der Romantik. Und dafür, daß die Einführung der Schauspielertruppe höchstens Wert für das Zeitbild besitzt, sonst aber in keinem Zusammenhang mit der Weiterführung des Romanes steht, hat er ihr einen zu breiten Raum eingeräumt.

Ein gewisser, eigens dazu geschaffener Zusammenhang findet sich doch nach Scottschem Muster. Es ist die Schauspielergesellschaft, bei der Nichols eine Zeit lang als Mitglied sein Auftreten in allen möglichen Rollen erlernte, und der er seine Bildung verdankte.

Gleiche Motive verlangen auch gleiche Örtlichkeiten. So gehört zur Gefangennahme das Gefängnis; als Versteck der Schmuggler finden wir Ruinen alter Schlösser oder Klöster, und gerne führt Scott seine Personen in Wirtshäuser.

Überall spielt das Wirtshaus seine Rolle, mit ihm beginnt „*Rob Roy*" und bringt es auch später noch, „*Old Mortality*" weist seine Wirtshausszene auf, ebenso „*Guy Mannering*", „*The Bride of Lammermoor*" und andere, und in „*Kenilworth*" betont Scott das Vorrecht des Erzählers seine Personen wie den Leser ins Wirtshaus zu führen. (1. Kap.)

„*It is the privilege of tale-tellers to open their story in an inn, the free rendezvous of all travellers, and where the humour of each displays itself without ceremony or restraint.*"

Von diesem Vorrecht macht auch Alexis Gebrauch, und eine bunte, gemischte Gesellschaft füllt mit ihrem Treiben die Wirtshausstube im „Walladmor". „Diese Wirtshausstube ist unbezahlbar" ruft Malburne im Gespräch mit Bertram aus, und ihr beinahe allzu buntes Bild, das beinahe allzu bewegte Leben darin verrät durch seine kräftigen Farben des Dichters spottlustig übertreibende Phantasie.

Noch andere Motive treten hinzu, die Astrologie spielt ihre Rolle, das Motiv des Briefes als Mittel zur Klärung und Lösung von unverständlichen Situationen wird wirksam benutzt und noch manche mehr nebensächliche Motive, die entweder in anderem Zusammenhang schon erörtert wurden oder nicht von Wichtigkeit sind, da sie, an und für sich schon bedeutungslos, auch keine bestimmte Stellungnahme des Dichters erkennen lassen.

Fünftes Kapitel.

Aufbau des Romans.

Die Absicht, das Interesse des Lesers von vornherein für den gewählten Stoff zu gewinnen, veranlaßt Scott, seinen Romanen eine Einleitung vorauszuschicken. Meist verfolgt er damit noch einen anderen Zweck: er verteidigt sich gegen Vorwürfe, die von der Kritik gegen ihn erhoben wurden, wie z. B. im Brief Clutterbucks an Driasdust, worin er den Vorwurf der Flüchtigkeit zurückweist, in der „*Introductory Epistle from the Author of Waverley to Captain Clutterbuck*", in der er seine Wahl des Titels „*the Abbot*" verteidigt oder in der „*Introduction to the Fortunes of Nigel*", die seine Einführung der „*White Lady of Avenel*" rechtfertigen soll. Ferner stellt er die Ziele seiner schriftstellerischen Tätigkeit dar, wie in der Einleitung zu „*Waverley*" oder in der „*Introduction to the Fortunes of Nigel*", in der er außerdem seine Stellung zu der inneren Entwicklung des Romans kundgibt.

Zu diesen vorberichtlichen Schreiben oder einleitenden Briefen bildet die Widmung des Übersetzers an den Verfasser im Alexis'schen Roman das ironische Gegenstück. Wie Scott in seinen Einleitungen manchmal von der so schwierigen Lage der Romanschreiber spricht, so entwirft Alexis ein mitleiderregendes Bild von der Lage der Übersetzer.

Während aber Scott erst im Anfangskapitel seiner Romane eine manchmal ausführliche, meist aber nur kurze und fragmentarische stoffliche Einleitung folgen läßt, die zum Verständnis der später behandelten geschichtlichen Vorgänge unbedingt nötig erscheint, weist der „Walladmor" eine lange Vorrede auf, „eine Parodie auf Vorreden", wie sie Alexis als Herausgeber der 2. Auflage selbst nennt, die unter anderem auch die notwendigen historischen Tatsachen enthält, die dem Spiel des Romans zu Grunde liegen.

Was den Aufbau der Handlung in den Scottschen Romanen betrifft, so schreibt Gustav Freytag [1]) darüber: „Es hat Jahrhun-

[1]) Bd. I. S. 180.

derte gedauert, bevor die Handlung der Romane zu künstlerischer Durchbildung gelangt ist, und es ist das hohe Verdienst Walter Scott's, daß er mit der Sicherheit eines Genies gelehrt hat, die Handlung in einem Höhepunkt und in großer Schlußwirkung zusammen zu schließen".

Wir finden in Scotts Romanen eine klare Exposition, aus der eine fesselnde Verwicklung erwächst, welche im breit ausgeführten Höhepunkt, besser eigentlich Höhenszene gipfelt, und schließlich ihr Ende in einer gewaltigen Katastrophe findet.

1. Exposition.

In den ersten Kapiteln ist die Exposition enthalten. Ihre Aufgabe ist es, uns über Ort, Zeit und Hauptpersonen der Handlung zu unterrichten, über die Stellung der Personen zu einander, über die Hauptpunkte der Vorgeschichte, wie über die geschichtlichen oder politisch-sozialen Verhältnisse. Endlich muß sie auch der Ausgangspunkt aller jener Fäden sein, aus denen sich das bunte Gewebe des Romanes zusammensetzt, und deutlich fühlbar muß in ihr der Grundton des ganzen Romanes angeschlagen werden. So schließt sich als äußerlich weniger erkennbare, aber nicht minder wichtige Forderung die der Stimmunggebung an.

Scott bringt die Exposition in zweierlei Form. Entweder gibt er lange, ermüdende Berichte und legt die früheren Verhältnisse breit dar, beschreibt umständlich die Personen und fügt zu ihrer Geschichte noch die des Geschlechtes, oder er verbindet die Beschreibung mit einer Handlung. Aber diese Handlung, in der die Exposition gegeben wird, steht abgesondert für sich und ist nicht mit der eigentlichen Handlung verwoben; so ist die Möglichkeit vorhanden, daß sie einen selbständigen Charakter annimmt. In hohem Grade ist das bei „*Guy Mannering*" der Fall, so sehr, daß die Exposition, die sich zudem über 10 Kapitel erstreckt, ein Roman im kleinen ist, der seinen eigenen Helden hat, welcher nachher in der eigentlichen Handlung einem andern weichen muß. Der Bruch in der Komposition wird noch erweitert durch den langen Zeitraum von 17 Jahren, der zwischen der Exposition und dem Beginn der Handlung liegt.

Die meisten andern Scottschen Romane zeigen dagegen Einsätze idyllischer oder malerischer Art, lange, umfassende Beschreibungen und Berichte, die, mit wenig Handlung verbunden, ganz allmählich in die eigentliche Handlung übergehen. An Ausdehnung

stehen sie der Exposition in „*Guy Mannering*“ kaum nach, meist sind es 5—8 Kapitel. In „*Waverley*“ enthalten die ersten fünf Kapitel die Vorgeschichte, im 6. Kapitel erst bricht Waverley auf, um sich nach seiner Garnison zu begeben und im 8. beginnt mit seiner Reise zu Baron Bradwardine die eigentliche Handlung. Im „*Piraten*“ sind es ebenfalls 7 Kapitel, in denen wir Land und Leute kennen lernen, bis dann im 8. Kapitel durch den Schiffbruch Kapitän Cleveland, die eigentliche Triebfeder der Handlung hinzukommt. In „*The Bride of Lammermoor*“ dehnt sich die Exposition über 7 Kapitel aus, die mit mehr Handlung durchsetzt, schon im 5. Kapitel mit der Rettung Lucy Ashton's durch den Master of Ravenswood zu Ende zu sein scheint, dann aber noch durch zwei Kapitel erweitert wird, in denen wir Bucklaw und Craigengelt kennen lernen. In „*Ivanhoe*“ bildet das Turnier zu Ashby im 8. Kapitel den Beginn der eigentlichen Handlung und beendet die Exposition, die ebenfalls bedeutend belebter ist, als die Berichte im „*Waverley*“.

Alexis hat, im Anschluß an die Mehrzahl der Scott'schen Romane, den ganzen ersten Band (9 Kapitel) der Exposition gewidmet, die sich in ihrer Anlage an die lebendig bewegten seines Vorbildes anschließt. Durch Vermittlung des Helden lernen wir den Schauplatz der Geschichte kennen, wir erfahren durch ihn selbst die Eindrücke, die er von dem Lande und seinen Bewohnern empfängt, oder der Verfasser beschreibt uns die Gegend, die jener erblickt. Und wie Scott stets einen bestimmten Schauplatz im Auge hat, mit dem er uns sofort im Anfang bekannt macht, so erfahren wir ihn auch bei Alexis schon in den ersten Zeilen des „Walladmor“. Es sind die nördlichen Küsten von Wales.

Die Zeitangabe macht Scott unmittelbar im Anfange der Erzählung, entweder genau wie im „*Waverley*“, wo es heißt:

> *By fixing then the date of my story Sixty Years before this present 1 rst November 1805*

(S. 3); in „*The Heart of Midlothian*“, wo der Beginn der Geschichte auf den 17. September 1736 festgelegt ist, oder nur ungefähr, wie in den meisten seiner Romane. „*Rob Roy*“ beginnt

> *„early in the 18 th century“*,

„*The Pirate*“

> *„in the end of the 17 th century“*,

um dieselbe Zeit beginnt auch „*The Bride of Lammermoor*“ und „*The Legend of Montrose*“ und im „*Ivanhoe*“

> *„refers the date of our story to a period towards the end of the reign of Richard the 1 rst“*.

In „*Guy Mannering*“ läßt Scott das Jahr ganz ungewiß und bezeichnet nur das Jahrhundert und den Monat genau, indem er schreibt:

„*It was in the Month of November 17—*“.

Alexis läßt uns ebenfalls keinen Augenblick im Unklaren über die Zeit. Er beginnt mit einem Zeitungsbericht, „welcher vor einigen Jahren lebhaftes Interesse in unserer südlichen Hauptstadt erregte“. Diese unbestimmte Datierung genügt ihm; während Scott noch den Monat, manchmal sogar noch die Tageszeit gleich hinzufügt, berichtet hier erst der Verlauf der Exposition gelegentlich über die näheren Zeitverhältnisse. Da erfahren wir, daß die Erzählung am Abend beginnt und erst viel später, im 4. Kapitel, hören wir, daß es Winter, und im 7. Kapitel, daß es Ende Dezember ist.

Mit einem abenteuerlichen Ereignis beginnt die Exposition, und dann folgt Abenteuer auf Abenteuer, ebenso wie ja auch die folgende Handlung sich ganz in Abenteuer und Situationen auflöst, mit dem einen Unterschied, daß die mannigfachen Abenteuer des Helden in der Exposition uns über alles Notwendige unterrichten, uns das Land, das Volk und seine Sitten meist in Handlungen vorführen, die allerdings nach Scottschem Muster von langen Beschreibungen durchflochten sind. Die sämtlichen Abenteuer, durch die Bertram in der Exposition hindurch muß, dienen dazu, die Fäden anzuknüpfen, die von der Vorgeschichte in das Spiel des Romans hineinreichen. Der Schiffbruch, durch den Bertram so plötzlich und wirksam eingeführt wird, vermittelt die wichtige Bekanntschaft zwischen Nichols und Bertram, der Aufenthalt und die Ereignisse in Gillies Hütte, auf dem Sklavenhändlerschiff und im Wirtshaus, ebenso wie das einer Fata Morgana gleich auftauchende Schloß Sir Morgans, lehren uns Orte, Personen und Beziehungen kennen, die in der Vorgeschichte eine Rolle spielten und jetzt im Romane weitergeführt sich entfalten.

Und weiter wird durch die romantischen Begebenheiten dieses ersten Teils die abenteuerliche Stimmung hervorgerufen, die, des Lesers Phantasie vorbereitend, sie zur Aufnahme der bunten Abenteuermasse des Romans geneigt macht.

2. Handlung.

Im 1. Kapitel des 2. Teils geht die Exposition langsam in die Handlung über. Wie die Romane Sir Walters in Spiel und Gegenspiel stufenweise zur Höhenszene ansteigen, wie jede Stufe

ein Ganzes mit eigenem Höhepunkte bildet, so wächst auch im „Walladmor" die Handlung von Stufe zu Stufe, d. h. von Abenteuer zu Abenteuer bis zur Höhe. Spiel und Gegenspiel fördern und hemmen einander, das Spiel, dessen Endziel die glückliche Erkennung von Sir Morgans Sohn, eigentlich „Söhnen" ist, und das Gegenspiel, das die Erkennung verhindern, oder besser, sie erst nach dem gewaltsamen Tode des Sohnes stattfinden lassen will. Das Spiel wird vom Schicksal gelenkt, so daß die Vertreter desselben es unbewußt fördern und nur durch den Zufall weitergeführt werden. Vollständig bewußt dagegen steht der einzige Vertreter des Gegenspiels da, Gillie, die allein und mit voller Kraft darauf hinarbeitet, den Sohn an den Galgen zu bringen, ehe die Erkennung stattfindet.

Drei Stufen sind es, über die das Spiel zur Höhe geführt wird. Alexis braucht sie, um sich im Gewirr der angesponnenen Fäden zurechtzufinden, die zu wenig zusammenhängen, um in einem und demselben Punkte zusammenlaufen zu können. Darum vereint er sie in Gruppen, die stufenweise aufeinanderfolgen, so daß jedesmal, wenn die Spannung eine gewisse Höhe erreicht hat, sie ihre Lösung findet.

Die erste jener Stufen findet ihren Abschluß im zweiten Kapitel der Haupthandlung (II, 2), in dem sich Nichols Bertram gegenüber zu erkennen gibt, und wir in ihm den angeblichen Sohn des Kapitäns, den Führer Bertrams durch die Schafschlucht und den zweiten Schiffbrüchigen wiederfinden.

Dann spitzen sich Bertrams Verwechslungsabenteuer immer mehr zu, bis sie mit jenem nächtlichen Besuch Ginievras in seinem Kerker ihre Höhe erreichen.

Die dritte Stufe enthält die Szene zwischen Bertram-Ginievra einerseits und Nichols andrerseits, in der nach Ginievras Rettung durch Bertram die Gegensätze der glücklichen Liebe Bertrams und der unglücklichen von Nichols aufeinanderprallen und die Drohung des zurückgewiesenen Nichols das Schlimmste befürchten läßt.

Wichtiger als sie, weil schon längst von den Personen des Spiels und mit ihnen vom Leser mit Spannung erwartet, ist die vierte Stufe, die große Höhenszene, in der Nichols freiwillig Sir Morgans Urteilsspruch sich stellt. Die alte Prophezeiung, die Sprache der Sterne und vor allem Gillies siegessichere Freude haben die Erwartungen aller für jene Mainacht aufs höchste gespannt: das Klopfen ans Tor soll den Eintritt von Sir Morgans verlorenem Sohne verkünden. Es ist James Nichols. Eine unbe-

stimmte Ahnung der Wahrheit macht den Freiherrn unsicher, er wagt sich nicht zu gestehen, daß er den Verbrecher für seinen Sohn hält. Ginievra sieht in ihm nur den ehemals Geliebten und Gefürchteten und schaudert voll Mitleid vor seinem Entschluß zurück. Bertram hat ihn in seinen vielen Abenteuern kennen gelernt und denkt nicht daran, daß es sein Bruder sein könnte, — und alle andern wissen von ihm nur, daß er der kühne Seeräuber und Schmuggler ist, auf den seit langem die Gerichte vergeblich fahnden. — Der Sieg des Gegenspiels scheint hier gesichert, und in der rasch zum Schlusse eilenden Handlung wird er verstärkt durch das über Nichols gesprochene Todesurteil, bis er sich dann im letzten Augenblick in eine Niederlage umwandelt, und endlich die Katastrophe bei der Erstürmung des Schlosses durch die Mohren in der allseitigen Erkennung die glückliche Lösung bringt.

Wenn sich im Alexisschen Roman auch alle diese Stufen der fortschreitenden Handlung herausheben lassen, so bezeichnen sie doch mehr die Gipfel von Abenteuergruppen als Höhen in einem künstlerisch durchdachten, überlegten Plan, und es ist unmöglich in ihnen einen klaren, durchsichtigen Fortschritt der Haupthandlung zu erkennen. Bei einem Werk von der Art des „Walladmor“, bei dem der Dichter sich von seiner übermütigen Laune treiben ließ, ist das auch leicht zu erklären. Er fand bei Scott dieses fessellose Abschweifen vom Plane, dieses Ausmalen einer Szene, ohne ihre Bedeutung fürs Ganze zu erwägen, ohne psychologische oder methodische Rücksichten zu nehmen, sondern nur von seinem persönlichen Gefühl geleitet, sei es seine Liebe für eine seiner Gestalten, Freude am farbenreichen Hintergrund oder irgend ein sein Interesse fesselnder Gedanke, der ihn mit sich fortriß. So veranlaßte ihn oft seine Freude am Schildern von Personen, eine solche Menge einzuführen, daß er sie am Ende — trotz übermäßig erweitertem dritten Bande — kurzerhand abtun muß, hie und da findet sogar das weitere Schicksal einer der eingeführten Personen gar keine Erwähnung mehr.

Es kann uns daher nicht wundern, daß Alexis, der klar das Gefährliche in der Scottschen Art erkannte, die Abenteuer in parodistischer Absicht häufte, bis sie ihm selbst über den Kopf wuchsen und er, Scotts chronikartige Manier noch überbietend, gewaltsam das Ende herbeiführen mußte.

Von der parodistischen Spitze abgesehen, zeigt sich also Alexis im allgemeinen Aufbau des Romans als gelehriger Schüler Scotts, doch bleibt er in mancher Hinsicht auf dem Standpunkt des Schülers

stehen und erreicht nicht die Kunst des Meisters. Wohl wandelt er an einzelnen Stellen, z. B. im 7. und 8. Kapitel des II. Teiles das Nacheinander der Handlung in ein Nebeneinander um, indem er den Faden der Erzählung abbricht, um einen andern aufzugreifen, aber Scotts Virtuosität und vor allem dessen behagliche Freude an der kunstgerechten Entwirrung der vielen verschlungenen Fäden fehlt ihm noch vollständig. Bei ihm überstürzen sich die Begebenheiten je mehr das Ende sich naht, doch entspricht der Schluß dem Gang der Handlung, die große Schlußwirkung der stürmenden Mohren und der Erkennung entspricht Scotts „*striking catastrophe*", und sein versöhnender Ton ist ganz im Sinne Scotts gehalten.

Scotts Technik des Nebeneinander tritt uns am schärfsten in „*Ivanhoe*" entgegen, wo Scott in kurzer Zeit oftmals die Erzählung abbrechen muß, um einen andern Faden weiterzuführen. Im 17. Kapitel zecht Richard mit dem Eremiten. Ihr Trinkgelage wird plötzlich unterbrochen, um (im 18.—20. Kap.) die Gefangennahme Cedrics, seiner Sippe und des Juden zu schildern. Im 21. Kapitel wird der erste Faden wieder aufgenommen, und die Belagerer sammeln sich, um zur Befreiung der Gefangenen zu schreiten. Unterdessen spielen im Schloß vier gleichzeitige Vorgänge sich ab:

1. die Gefangenen werden beim Mahl vorgeführt;
2. Front de Boeuf bedroht im Kerker Isaak, den Juden;
3. Moritz de Bracy wirbt erfolglos um Lady Rowena, und
4. der Tempelherr um Rebekka mit dem gleichen Mißerfolge.

Wir lernen so von allen Seiten das ganze Gewirr der Leidenschaften in und außer der Burg kennen, unser Interesse ist für alle Teile geweckt, und da läßt Scott jene eine große Belagerungsszene mit der Schilderung des großartigen Sturms folgen.

Die Höhe, auf der die Technik des Nebeneinander hier steht, ist selbst von Scott in keinem andern Roman wieder erreicht worden, und daher ist es selbstverständlich, daß ein Anfänger wie Alexis ihr in keiner Hinsicht gewachsen sein konnte. So griff er nach andern Mustern.

In erster Linie hat ihm der Aufbau des „*Guy Mannering*" zum Vorbild gedient. Auch hier lenkt das Schicksal das Spiel und führt es zur Erkennung des Sohnes, während das Gegenspiel, vertreten durch den Bösewicht Glossin und Dirk Hatteraick, die Erkennung desselben verhindern will. Von Abenteuer zu Abenteuer schreitet die Handlung fort, ganz auf Spannung gearbeitet,

und ohne der Stufen zur Orientierung des Lesers wie des Verfassers zu bedürfen, bis sie die eine Höhenszene (Kap. 50) erreicht, in der das ganze Buch gipfelt. Es ist der Eintritt Browns in das Haus Mannerings, der die unmittelbare Vorlage bildet für den Eintritt Nichols' in den Hof von Schloß Walladmor in der Mainacht. Eine Parallele der beiden Höhenszenen zeigt die Überlegenheit des Meisters über den Schüler: Während sie bei Alexis nur eine etwas höhere unter verschiedenen ist, steht sie bei Scott einzig da, und sechs Fäden, die durch Abbrechen, Rückwärtsgreifen und Wiederanknüpfen von allen Seiten her aufgerollt werden, laufen in ihr zusammen. Brown steht zu jeder der anwesenden Personen in einem bestimmten Verhältnis: Mannering ist sein früherer Oberst, der ihn im Duell erschossen zu haben glaubt; Julia, seine Geliebte; Lucy, seine unbekannte Schwester, deren Geliebten er leicht verwundet hat; Dominie Sampson, sein alter Lehrer, und schließlich er selbst als Erbe von Ellangowan erkannt.

Allerdings hat Scott in dieser einen Szene ein Meisterstück der Konzentrationskunst gegeben; die meisten andern seiner Romane führen, wenn sie auch die eine Höhe aufweisen, doch nicht alle Fäden auf ihr zusammen, sondern sind bedeutend formloser und sorgloser gebaut, wie vor allem „*The Pirate*", „*The Monastery*", „*The Heart of Midlothian*"...

So ist es schwer zu sagen, ob der Aufbau im „Walladmor" eine parodistische Spitze gegen diese Romane kehrt, oder ob er ein Nichtkönnen verrät. Die enge Anlehnung an den Bau des „*Guy Mannering*" jedoch legt die Vermutung des Nichtkönnens nahe, was ja auch durch die Ungeübtheit des jungen Alexis leicht zu erklären ist.

Sechstes Kapitel.

Mittel der Darstellung.

Zunächst fällt uns der Titel des Buches ins Auge. „Walladmor" ist „*Waverley*" nachgebildet und wie dieser ein Ortsname, der zugleich der Name des dort lebenden Geschlechtes ist. Scott verwarf die „*taking titles*", die wohl dem Buchhändler gefallen, weil sie die Neugier der Menge reizen, aber kein gutes Licht auf den Verfasser werfen.[1]) So bringt er einfache Titel, meist Namen wie „*Kenilworth*", „*Ivanhoe*", „*Guy Mannering*"., „*Montrose*", und ihrer Reihe fügt sich als dazugehörendes Glied „Walladmor" an.

Selbstverständlich ist auch die Einteilung des Buches streng nach Scotts Muster, der Roman ist in größere Teilganze, die drei Bände eingeteilt, und von diesen zerfällt jedes wieder in Teilstücke, die Kapitel. Statt daß nun jeder dieser Teile ein abgerundetes Kunstwerk für sich bildet, geschieht ihre Einteilung oft ohne zwingende innere Notwendigkeit,[2]) das rein äußerliche Prinzip der Seitenzahl muß für Scott maßgebend gewesen sein. Bei Alexis verhält es sich genau ebenso. Der Übergang vom I. zum II. Band ist der von einem Kapitel zum andern mit so engem Zusammenhang, daß der tiefe Einschnitt, den der neue Band mit sich bringt, keine Berechtigung hat. Noch deutlicher blickt die ironische Absicht des Nachahmers beim Übergang vom 3. auf 4. Kapitel des zweiten Teiles durch. Mitten im Gespräch schließt das dritte Kapitel ohne jede Veranlassung, und das vierte Kapitel bringt die einfache Weiterführung desselben, wie wenn gar keine Unterbrechung stattgefunden hätte.

---

[1]) Vergl. Abbot: Introduction, S. XXVII: bei dem Verfasser ist es „a different case, since it cannot be denied that we are apt to feel least satisfied with the works of which we have been induced, by titles and laudatory advertisements, to entertain exaggerated expectations."

[2]) Deshalb bringen die neuen Ausgaben der Scottschen Werke nicht mehr die Einteilung in Bände (z. B. die „border edition"), sondern nur die Kapitel in fortlaufender Reihenfolge.

Ein Unterschied in der Zahl der Kapitel muß jedoch verzeichnet werden. Während Scott's Romane zwischen 36 und 72 Kapiteln schwanken („*Waverley*“ 72, „*Guy Mannering*“ 88, „*The Pirate*“ 42, „*The Monastery*“ 37 usw.), beträgt die des „Walladmor“ nur 26, die allerdings nach Scottscher Art ziemlich gleichmäßig auf die drei Bände verteilt sind.

Eine weitere typische Äußerlichkeit ist der Gebrauch des Motto vor jedem Kapitel, das sich bei Scott überall mit Ausnahme von „*Waverley*“ findet. Die Aufgabe der Motti ist es, den Grundton des folgenden Kapitels anklingen zu lassen, ihm als stimmender Akkord vorauszugehen. Aber in seinem Bestreben jedes Kapitel so einzuleiten, trifft Scott häufig nicht den rechten Ton, was ja bei der großen Menge seiner Werke leicht zu verstehen ist. Entweder gehen Motto und Kapitelinhalt auseinander, wie in „*The Bride of Lammermoor*“, Kapitel VI und XXVII, oder sie berühren sich nur in ganz nebensächlichen Punkten, z. B. in „*The Heart of Midlothian*“, Kapitel XII, XXV, XXVI, XXXI und XXXV.

Diese Gelegenheit zum Spott hat sich Alexis nicht entgehen lassen. Im Motto des 9. Kapitels des I. Bandes wird ein Ton angeschlagen, der nur einmal, kaum vernehmbar im Laufe des Kapitelinhaltes wiederklingt, und das 8. Kapitel des III. Bandes geht noch weiter, indem Alexis dort ein englisches Motto gibt und als Anmerkung des Übersetzers hinzufügt: „Ich habe das Motto unübersetzt gelassen, da, wenn es auch zu übersetzen wäre, ich doch nicht begreife, was es hier bedeuten soll. Vielleicht kommt ein geborener Engländer dem Übersetzer zu Hülfe.“

Weiter ist es klar, daß Alexis die Motti meist der englischen Literatur entnehmen muß, hauptsächlich den Shakespearedramen und den durch Percy's „Reliques“ bekannten Balladen, die ja auch Scott bevorzugt. Motti aus Shakespearedramen finden sich: I. Teil, 2. Kapitel; I, 7; II, 1; II, 8; III, 5; III, 7 und III, 9; aus Percy: I, 3; I, 4; II, 2; II, 4 und II, 5. Hie und da bringt er auch wie Scott ein selbstgemachtes Lied mit der Unterschrift: „Altes Lied“ I, 8; „Volkslied“ I, 9; „Volksspruch“ I, 5; „altes Schauspiel“ II, 2; „Ganz neue Komödie“ II, 6; — oder gar ein Zitat aus Goethes „Faust“ I, 6 mit der Anmerkung des Übersetzers: „Vor Kurzem ist eine Übersetzung dieses deutschen Dramas in Edinburg erschienen.“

Wichtiger als die durch das Motto verstärkte, stoffliche Abgrenzung der Kapitel von einander, ist die Frage nach ihrer Verbindung. Dafür kommen vor allem die Einsätze in Betracht.

Wie die Scottschen Romane sich im weitaus größten Maße des einfachen, fortschreitenden Einsatzes, der ohne Unterbrechung die Erzählung fortführt, bedienen, so findet er sich auch am häufigsten bei Alexis. Von den 26 Kapiteln weisen ihn 22 auf, also 84%, denen im „*Waverley*" 66%, in „*The Pirate*" 66% und in „*Guy Mannering*" 67% entsprechen.

Eine Unterart davon bildet die unmittelbare Anknüpfung an den Schluß des voraufgehenden Kapitels. So schließt I, 2 mit dem Satze: „Nach Verlauf einer Stunde ungefähr entfernten sich die Männer und die Hütte wurde so einsam und still, wie sie es vor ihrer Ankunft gewesen war"... und das 3. Kapitel beginnt: „Nachdem die Hütte leer geworden war"... Noch dreimal, beim Übergang von I, 1./2., I, 8./9. und II, 4./5. Kapitel wiederholt Alexis diese Art des fortschreitenden Einsatzes, indem er eine Handlung oder einen Zustand mit beinahe denselben Worten wiederaufnimmt, mit denen er sie im vorhergehenden Kapitel beendet hatte. Scott hat sie kaum häufiger. Den 15% im „Walladmor" stehen 18% im „*Waverley*" 12% in „*The Pirate*" und 15% im „*Guy Mannering*" gegenüber.

Meist handelt es sich bei dem voraufgehenden Kapitelschluß um den Abschied einer der handelnden Personen, um das Verlassen des Zimmers, um das Antreten einer Reise, oder um einen Aufbruch überhaupt. Alexis verwendet ihn 5 mal, und seine 20% stehen ungefähr im Einklang mit den 30% des „*Waverley*", den 25% des „*Pirate*" und den 34% des „*Guy Mannering*". Weniger häufig bei Scott und also auch bei Alexis ist die sonst so beliebte Methode, das Kapitel mit dem Tag zu schließen, und die Personen oder nur den Helden dem Schlafe zu überlassen. Scott macht im „*Waverley*" 7 mal Gebrauch davon, in „*The Pirate*" 2 mal und in „*Guy Mannering*" 4 mal, und ein einziges mal benutzt Alexis sie.

Oft wird durch die Einführung einer neuen Person auch ein neues Kapitel begonnen. Als Mittel der Spannung wird dieser Einsatz vielfach angewandt. Vorbereitende Worte, gespannte Erwartung der spielenden Personen steigern unser Interesse aufs Höchste — da bricht das Kapitel ab — und erst das neue bringt die Lösung. Alexis liebt es hierbei durch das Pochen an die Türe unsere Aufmerksamkeit zu erwecken (drei mal), das Pochen wird immer stärker, und schließlich, im folgenden Kapitel öffnet sich dann die Türe. Ganz besonders wirksam ist dieser Übergang vom 5./6. Kapitel im III. Bande. Die Prophezeiung, die Sterne haben

die Personen in einen aufgeregt-erwartungsvollen Zustand versetzt, gespannt lauschen alle, — da klopft es. Mit diesen Worten „er klopft“ ist das Kapitel zu Ende, und erst das folgende befriedigt die so durch ziemlich grobe Mittel gereizte Spannung des Lesers. Scott verwendet selten diese wenig feinen Züge in so starkem Maße, wenn er sich auch gern des spannenden Schlusses bedient, so bricht er doch, selbst hervortretend, viel beruhigender ab.

Eine besondere Art des fortschreitenden Einsatzes ist die Angabe der Zeit und des Ortes am Kapitelanfang. Große Frische wird ihm zu teil, wenn diese Angaben zur Stimmungerregung gebraucht werden. Alexis weiß auf diese Weise vier mal die Stimmung des Kapitels anklingen zu lassen, während Scott sich meist mit einem einfachen Zeit- oder Orteinsatz begnügt. Gern wird diese Angabe mit jener Art des Einsatzes verknüpft, in der ein Name unmittelbar oder dicht an den Anfang gesetzt wird. Häufig ist es der Name desjenigen, dem eine besonders hervorragende Stellung in dem Kapitel eingeräumt wird, oft ist es der des Helden. Scott beginnt im „*Waverley*“ 8, in „*Guy Mannering*“ 5 und in „*The Pirate*“ 4 mal das Kapitel mit dem Namen einer Person, der Prozentsatz bei Alexis mit seinen 4 mal ist etwas höher; doch kommen davon nur 2 als fortschreitender Einsatz in Betracht, die beiden andern leiten eine stillstehende Schilderung ein.

Typisch für Scott sind sowohl die parabatischen, durch das Hervortreten des Verfassers herbeigeführten Kapitelschlüsse als auch die Einsätze, deren er bedarf um Fäden abzureißen und sie wieder aufzunehmen, um Sprünge in der Handlung zu überbrücken, um neue Personen selbst einzuführen, oder um durch harmloses, liebenswürdiges Geplauder die Gunst des Lesers zu gewinnen. Den 9 parabatischen Einsätzen im „*Waverley*“ kann man 8 in „*The Pirate*“ und 14 in „*Guy Mannering*“ gegenüberstellen. Während aber im „*Waverley*“ die heitere Unterhaltung mit dem Leser überwiegt, finden wir sie in „*The Pirate*“ nur 2 mal; das eine Mal entschuldigt er sich wegen des langweiligen voraufgehenden 4. Kapitels, und das andere Mal, Kapitel 21, ist es eine allgemeine Betrachtung mit parabatischer Wendung. In „*Guy Mannering*“ sind es ebenfalls nur 2 der Plauderei mit dem Leser gewidmete Parabasen; Kapitel 18 gibt Scott den Grund seiner Fortführung der Geschichte in Briefen, und Kapitel 7 beginnt mit einer Abhandlung über die Zigeuner, für die er die Geneigtheit der Leser in parabatischer Schlußwendung zu erhalten sucht. — Die andern Fälle tragen einen völlig verschiedenen Charakter, sie sind rein

technischer Natur und nötig zur Entwirrung der neben- und durcheinander laufenden Fäden, bei der sich Scott nicht die Mühe nimmt, die ordnende Hand zu verbergen.

Alexis gebraucht seine parabatischen Einsätze häufig mit parodistischer Färbung. Er beginnt den Roman, indem er dem Leser eine Zeitungsnotiz ins Gedächtnis zurückrufen will, und zu Beginn des 5. Kapitels wünscht er sich den Pinsel eines Hogarth, „um dies 5. Kapitel unserer wahrhaftigen Geschichte zu Papier zu bringen". Bei Scott finden wir die Nennung der Kapitelzahl nicht, dagegen fragt er im „*Waverley*" beim 24. Kapitel den Leser:

„*Shall this be a long or a short chapter?*"

Alexis führt noch einmal spottend die Kapitelzahl am Anfang ein, um den Leser auf die Wichtigkeit des Kapitels und seine seltsame Übereinstimmung mit dem Tag aufmerksam zu machen: „Unser 3. Kapitel beginnt mit einem 3. Tage. Eine Regelmäßigkeit, welche von manchem Kritiker als ein Verstoß gegen die Regeln einer schönen Komposition angesehen werden dürfte; aber der Autor bittet, mit dem Tadel zu warten."

Die andern drei parabatischen Wendungen am Schlusse der Kapitel sind wie bei Scott durch die Komposition hervorgerufen. Wenn es am Schluß des I. 7. Kapitels heißt:

„Zum Verständnis dieses Auftrittes müssen wir jedoch zu einem früheren zurückkehren, welchen wir, ordnungswidrig, erst im folgenden Kapitel aufgezeichnet finden..."

oder III. 8. Kapitel:

„Ehe wir aber erfahren, was sich hier zutrug, müssen wir nach Schloß Walladmor zurück..."

so entspricht das vollkommen den Scottschen Wendungen wie „*Guy Mannering*", Kap. 20:

„*We take up the history of a person who has yet only be named, and who has all the interest that uncertainty and misfortune can give...*"

oder mit leichter Selbstironie, Kap. 15:

„*And here we must leave Kippletringan to look after our hero, lest our readers should fear they are to lose sight of him for another quarter of a century...*"

Auch innerhalb der Erzählung kann es Scott nicht unterlassen, sich hervortretend an den Leser zu wenden, und zwar so häufig, daß es Alexis nicht möglich war, ihn darin zu parodieren, vor allem nicht, da ja die größere Einfachheit seiner Komposition ihn nicht so oft wie Scott zum Weiterführen oder Wiederanknüpfen von Fäden zwingt. Statt dessen benützt er die Parabase des öfteren, und mehr als Scott es tut, um kurze Erzählungen aus seinem eigenen Leben einzuflechten, den Leser zu belehren, und an Vor-

fälle aus dem Leben des Tags zu erinnern (I, S. 6; III, S. 72), und erhöht so die „Echtheit" dieses Scottschen Romans. Zwei seiner Parabasen besonders, in denen er fingierte Erlebnisse aus seinem, also Scotts Leben zum besten gibt, machten ihm beim Schreiben und Scott beim Lesen viel Freude. Die eine ist seine Erinnerung an eine in Orléans miterlebte Prozession (I, S. 190), und die andere, interessantere ist jene heitere Schafstallgeschichte, in der er sogar einen Freund Scotts einführt.

Noch eine andere parabatische Wendung bringt er, indem er auf andere Schriftsteller oder Maler hinweist. Scott liebt es, solche Namen anzuführen, um seine Belesenheit, sein Studium oder sein Kunstverständnis zu zeigen. Seine Vorliebe für Cervantes, Le Sage, Sterne, Fielding etc., und die niederländischen Maler Rembrandt, Mieris u. a. und Hogarth übernimmt Alexis vollständig. Aber auch diese Scottsche Eigentümlichkeit reizt seinen Spott, so daß er (II, S. 57) eine Beschreibung unterläßt und dafür auf Miß Radcliffs Romane als bessere Quelle hinweist. Seine Ironie wählt sich hierbei jedoch weniger Scott zur Zielscheibe als jene Dame, deren Romane er anführt: „Wie ein verfallenes gothisches Kloster aussieht .... wird der geneigte Leser aus Miß Radcliffs Romanen zur Genüge wissen..."

Eng an dieses subjektive Hervortreten des Dichters schließt sich die Heraushebung einer Person an, dadurch, daß der Verfasser ihr eine Icherzählung in den Mund legt, die über Geschehnisse unterrichtet, welche der eigentlichen Handlung vorausliegen. Eine großartig eingeführte Icherzählung ist die der Norna im „Piraten". Tiefe Nacht umhüllt Norna mit ihrer schrecklichen Geschichte, sie erzählt sie Minna und Brenda, weil sie Minnas Liebe zu dem Fremden gesehen und ihr aus ihrem eigenen Leben ein warnendes Beispiel geben will. Die ganze unheimliche Situation paßt zu dem Inhalt, und die Art der Erzählung entspricht dem Charakter Nornas: so ist sie wohlbegründet und einheitlich in ihrer Stimmung. Alexis hat seine Icherzählungen Nichols in den Mund gelegt. Das erstemal gibt er sie nur bruchstückweise; sein von der Liebe durchwühltes Herz und die träumerische Stimmung der Mondnacht veranlassen ihn dazu. Das zweitemal wird sein großes Selbstbekenntnis ausdrücklich als ein solches gebracht; die Situation — er stellt sich freiwillig dem Urteilsspruch — verlangt es geradezu, und diese wiederum ist durch seinen Charakter hervorgerufen. So bleibt Alexis in nichts hinter Scott zurück, mit dem er auch den typischen Anfang mit dem Vater und die das Interesse, die Un-

geduld oder die Stimmung der Zuhörer bezeichnenden Unterbrechungen gemein hat.

Was die Darstellung des rein Stofflichen angeht, so scheidet die Handlung der Geschichte in unserm Roman ganz aus, umso wichtiger ist dagegen die Verwendung des kulturhistorischen Materials. Die Scottschen Romane sind überreich an wirklich wertvollen kulturhistorischen Einzelheiten. Alexis konnte bei ihrer Darstellung nur in Scotts Fußstapfen treten — ohne ihn ganz zu erreichen. Der Grund, warum er hier hinter Scott zurückbleiben mußte, ist weniger in seiner Eigenschaft als Nachahmer begründet, als in seinem Mangel an Anschauung und Plastik. Seine späteren Romane zeigen deutlich, daß es Alexis weniger auf die sinnliche Darstellung, auf den äußeren Menschen und dessen Umgebung, als vielmehr auf das geistige Leben und den inneren Menschen ankam. So werden seine Beschreibungen statt zu Bildwerken zu farbigen Gemälden und meistens zu Seelenanalysen. Und dieser Mangel an eigener plastischer Gestaltung, noch verstärkt durch das Fehlen von eigener Anschauung ist es, der ihn hierbei auf den Platz des gewöhnlichen Nachahmers herabdrückt, der mit Scotts Farben und sämtlichen Darstellungsmitteln arbeitet.

Die einfachste Art der Darstellung und zugleich die kunstloseste ist die der direkten Mitteilung. Scott greift gerne zu ihr; ihn interessiert so viel, sein Künstlerauge wie sein Herz wird durch so viel Malerisches, durch so viel anziehende Einzelheiten gefesselt, daß er seiner Lust zu reden unbedenklich freien Lauf läßt. Über die Lage der Zigeuner in Schottland unterrichtet er uns in „*Guy Mannering*“, Kap. VII, S. 57—61; das sechste Kapitel (S. 93) in „*Ivanhoe*“ berichtet über die der Juden; die ersten Kapitel in „*The Pirate*“ enthalten Schilderungen von Land und Leuten, und bei Gelegenheit des Schiffbruchs muß er uns über das Strandrecht und die damit zusammenhängende Grausamkeit der Bewohner belehren; in „*The Heart of Midlothian*“ bringt das 2. Kap. eine Abhandlung über Galgen und Hinrichtungen und in „*Old Mortality*“ teilt uns das 2. Kapitel manches Interessante über die Gegensätze zwischen Krone und Volk zur Zeit der letzten Stuarts mit und über die Mittel, durch welche die englische Regierung die Presbyterianer zu gewinnen suchte.

Alexis spricht im 7. Kapitel von der Sektenbildung in Wales. Seine Darstellung ist bedeutend kürzer als die Scottschen Mitteilungen im allgemeinen sind, und im ganzen übrigen Roman finden sich nur einige wenige Sätze direkter Mitteilungen einge-

streut. Die meisten kulturgeschichtlichen Einzelheiten erfahren wir bei ihm im Dialog oder durch Erzählung, eine Form, die sich auch bei Scott häufig findet. Die Ansichten der Reformer breitet Dulberry im Gespräche vor Bertram aus, und schon vorher, bei der lebhaft bewegten Wirtshausszene weiß Alexis ihn und die übrigen Gäste und dadurch wieder ihre Zeit und die verschiedensten Lebenskreise durch Erzählungen, Reden und Gespräche wie auch durch das ganze Gebahren trefflich zu charakterisieren und — zu karikieren.

Künstlerisch höher steht die Wiedergabe der Zeit in ihren Personen. Scott ist groß darin, sie mit all dem reichen Einzelmaterial auszustatten, das ihm die Vergangenheit seines Volkes nicht nur in seiner Tradition und Geschichte, sondern noch in greifbarer Wirklichkeit an die Hand gibt. Geschickt versteht er es auszuwählen und überreich darzubieten, umsomehr, als er stets Übergangszeiten wählt und seine Gestalten gerne zu Vertretern der ablaufenden Zeit macht, sie in der Kultur der Vergangenheit wurzeln und die Gegenwart wirkungslos an ihnen abprallen läßt. Baron Bradwardine im „*Waverley*", Cedric, der Sachse in „*Ivanhoe*", Lord Hazlewood und Ellangowan in „*Guy Mannering*", sie alle stehen inmitten von historischen Umwälzungen, vom Geiste der Vergangenheit erfüllt und von ihrer Kultur umgeben. Und wie sie sind, so ist die Welt, die sie umgibt. Ihr Äußeres, ihre Kleidung und ihre Umgebung, ihre Schlösser, die er bis in Einzelheiten plastisch vor uns hinstellt, weiß Scott in Einklang zu bringen und mit seiner Liebe fürs Kleine und Allerkleinste herauszuarbeiten, zu malen und plastisch zu gestalten. So treten seine Menschen vor uns als Vertreter einer bestimmten Zeit und Kultur, und das eine gewinnt Leben durch das andere.

In die Reihe der altehrwürdigen Adelstypen, für die der Dichter des Feudalsystems so große Vorliebe zeigt, tritt Sir Morgan Walladmor, ohne daß ein bemerkenswerter Unterschied sich geltend machte. Nur die starke Betonung des Lächerlichen in der Person des Schloßherrn wie in der Detailschilderung und im Ausgestalten des Milieus offenbart den Übermut des Schülers. Das Schloß, dessen sich immer treu bleibende, anschaulich-konkrete Schilderung ein genaues Vertrautsein mit den Eigenarten eines Grundrisses voraussetzt, bildet eine seltsame Kontrastwirkung durch die schweren, altersgrauen Mauern und das neue, brennendrote Ziegeldach. Und diesen selben Gegensatz weist das Äußere Sir Morgans, seine Dienerschaft wie seine engere Umgebung auf, die alle zwei ver-

schiedene Kulturperioden in sich vereinen. Während es aber bei Scott die ablaufende Zeit ist, die in ihren Nachklängen auch sonst das Leben der Gegenwart durchdringt, und die von ihren Vertretern mühsam festgehalten wird, macht Alexis Sir Morgan zum Repräsentanten einer vollständig vergangenen Zeit, die er heraufbeschwört, und die er — so schwer es ihm selbst fällt — wieder aufleben lassen will.

Auch hier setzt des übermütigen Nachahmers spottlustige Feder ein, indem sie Scotts Art, das Äußere der Personen als Spiegel der Zeit zu benutzen, auf die kirchlichen Sitten und Gebräuche hinüberzieht. Das friedliche Nebeneinander der verschiedenen Sekten im Walliser Gebirgslande spiegelt sich sowohl im Äußeren des Geistlichen als in der Art des Gottesdienstes, und man sieht ordentlich das belustigte Lächeln, das um den Mund des Verfassers gezuckt haben muß beim Schreiben der folgenden Stelle (I, S. 192):

„...Auf diese Weise kam es denn, daß auch der heutige Siegesprediger, obgleich er den Chorrock der bischöflichen Kirche trug, doch die Kopfbedeckung eines presbyterianischen Geistlichen hatte, daß gebetet wurde nach der Weise der Methodisten, und die Lieder aus den verschiedenen Liturgien entnommen waren. Auf gleiche Weise war die äußere Andacht der Kirchgänger verschieden. Einige standen betend, andere saßen, -- viele, -- vielleicht Katholiken, knieeten und kreuzten sich, und unter allen Gottesverehrern erkannte man die Gesichter der Quäker auf den ersten Blick...“

Die Darstellungsweise, die Scott bei seiner Schilderung des Kulturhistorischen zu hoher Vollendung bringt, ist die bekannte beschreibende Methode. An Stelle der Verwebung in die Handlung selbst, der Zeichnung eines künstlerischen Milieus verwendet Scott im Übermaß dieses einfach beschreibende Vorgehen. Die Schilderung von Cedrics Halle in „*Ivanhoe*“, Kap. 3, zieht sich über 3 Seiten hin, noch viel länger ist die Beschreibung vom Schlosse Tully Veolan in „*Waverley*“ und ihnen schließen sich die vielen Schilderungen in „*Kenilworth*“, „*The Pirate*“, „*The Bride of Lammermoor*“ u. a. in gleicher Weise an.

Alexis übernimmt Scotts Verfahren mit einer leisen Änderung. Er leitet seine Beschreibungen dadurch ein, daß er den Helden das Zimmer, das Schloß, daß er beschreiben will, erblicken läßt. So liegt Bertram in der Fischerhütte und schaut sich um, und erst dann beginnt die Schilderung des unheimlichen Innern nach Scottscher Weise. Genau ebenso lernen wir die eigentümliche Ausstattung des Saales im Schlosse Walladmor kennen, in der Reihenfolge, in der Bertrams Auge die Gegenstände trifft, werden

wir mit ihnen bekannt gemacht, mit der hölzernen Täfelung, mit den Teppichen, den Hirschgeweihen und Stierköpfen und all den fremdartigen Verzierungen.

Äußerst genau sind weiter die Kostümbetrachtungen, die Scott bei jeder nur einigermaßen wichtigen Person vom Scheitel bis zur Zehe anstellt, die uns Bewunderung abzwingen, wenn wir an die Genauigkeit denken, mit der Scott sich Einsicht in die Kostümfragen der einzelnen Perioden verschafft hat, die aber durch ihre Häufung ermüden. Im „*Ivanhoe*“ finden sich nicht weniger als 12 Kostümbeschreibungen, in „*Kenilworth*“ spielen die reichen, prächtigen Kleidungsstücke des Elisabethanischen Zeitalters eine große Rolle, und nicht weniger Gewicht ist in „*The Heart of Midlothian*“ auf den Unterschied zwischen schottischer und englischer Kleidung gelegt. In den andern, mehr abenteuerlichen Romanen hat Scott weniger Gelegenheit die Kostümfrage zu erörtern; trotzdem bringt er auch da, wo es nur irgend geht, Beschreibungen der Kleider.

Alexis geht in gleicher Weise des Näheren auf die äußere Erscheinung der Personen, auf ihre Kleidung ein, teils in vollem Ernst, teils aus parodistischen Gründen, wie die zwiespältige Kleidung Sir Morgans und seiner Diener deutlich zeigt; doch ist ihr kulturhistorischer Wert sehr gering, da die Bekleidungssachen kaum mehr als Erzeugnisse der üppigen Phantasie des Dichters sind. Vielmehr dienen sie der Charakteristik der Personen und werden daher erst im folgenden Abschnitte näher besprochen werden.

Scott liebt es ferner, die Unterschiede zwischen der Kultur der Vergangenheit und den Zuständen der Gegenwart herauszuheben, um den Leser zu veranlassen, die vergangene Zeit aus sich selbst heraus zu verstehen und nicht den Maßstab der Gegenwart anzulegen. Es heißt in „*The Heart of Midlothian*“, S. 410:

„*In the present day, a journey from Edinburgh to London is a matter at once safe, brief and simple, however unexperienced or unprotected the traveller... But it was different in 1737...*“

Oder in „*Waverley*“, Kap. XI:

„*The entertainment was ample and handsome according to the Scotch ideas of that period..*“

in „*Ivanhoe*“, S. 68:

„*Let not modern beauty envy the magnificence of a Saxon princess..*“

und in „*Kenilworth*“, S. 223:

„*The younger, who seemed about twenty or upwards, was clad in the gayest habit used by persons of quality at the period..*“

Im „Walladmor“ sind diese Ausblicke auf die Gegenwart durch Parallelen mit Schottland ersetzt. Alexis bezweckt damit

zweierlei. Erstens kann er, da sein Roman in der Gegenwart spielt, nicht auf diese Bezug nehmen und muß zu andern Vergleichen greifen, und zweitens benutzt er Schottland, um die Verfasserschaft Sir Walter Scotts glaubwürdiger zu machen. Daher schreibt er I, S. 12:

„Es war eine so ärmliche, niedere Hütte, wie man sie in diesem Königreiche nur noch auf den äußersten Spitzen der hochschottischen Halbinsel, deren Bewohner sich kümmerlich vom Strandfischfang nähren, vorfindet...“

II, S. 6/7:

„...Als wanderte er durch ein hochschottisches Tal... Wie der Schweizer sich freut, wenn er in dem fremden Lande Berge findet, welche ihn an die geliebte Heimat erinnern, so ergreift auch den Schotten ein wehmütiges — freudiges Gefühl, wenn er auf einsamen Wanderungen in der Fremde lange Flächen mit den roten Büscheln seines vaterländischen Haidekrauts bedeckt sieht...“

Verstärkt wird diese „innere Mystifikation“ des Lesers dadurch, daß Alexis in Scotts Gestalt hie und da selbst hervortretend von „unserm“ Schottland spricht. II, S. 58:

„....besser als ein Novellist es malen kann, welcher in den Gebirgen und Tälern unseres, weniger mit solchen Schreckensgebäuden.... gesegneten, Schottlands bisher sein Wesen getrieben.“

Neben die kulturhistorischen Momente, die aus den zeitlichen Bedingungen fließen, treten diejenigen, die aus den örtlichen Verhältnissen erwachsen sind. Der hohe Wert, den Scott der Heimatfarbe beimißt, bedingt die ausgedehnte Landschaftsschilderung seiner Romane. Plastisch und scharf umrissen treten seine Landschaften heraus und sind der beste Beweis für Scotts hohe Objektivität. Streng hält er an dem Grundsatz des Nacheinander fest, und zwar macht er das Nacheinander des Sehens abhängig von dem Nacheinander des Gehens. Wohl wird jeder Gegenstand durch diese Art deutlich bestimmt, aber er verliert zu gleicher Zeit am poetischen Reiz, der durch die Stimmunggebung hervorgerufen wird. Als Darstellungsmittel bedient er sich des Wanderns. Brown lernt das schottische Moor und die Haide durch Wandern kennen; Nornas Behausung in ihrer Felsenwelt erschließt sich erst als Magnus mit seinen beiden Töchtern ihr Schritt für Schritt näher kommt und im „*Waverley*“ in der Beschreibung der Höhle Donald Bean Lean's, findet sich die Schilderung des Lichtes und der einzelnen Gegenstände, wie sie in den Gesichtskreis des Helden kommen, am glänzendsten durchgeführt.

Alexis, dessen Stärke hauptsächlich im Herausarbeiten der Stimmung der lyrisch — unbestimmten Landschaft liegt, die sich auch hier vor Bertrams Blicken im Glanze des Mondlichtes breitet,

formt doch zur Hauptsache sein Wales nach Scotts Vorbild, indem er das Nebeneinader in ein Nacheinander auflöst und die Technik des Wanderns zur Anwendung bringt. Bertram wandert durch das Moor und beim Näherkommen hält er erst den obersten Teil des Steingalgens für einen Schornstein, bis der Ausblick von einem Hügel ihn den gesuchten Galgen erkennen läßt. Launig heiter — vielleicht als Parodie auf Waverley's Näherherankommen an des Räubers Höhle — ist Bertrams Überschauen der unterirdischen Klosterhalle gegeben. Auch hier ist das Nacheinander festgehalten, — zuerst sieht Bertram den Lichtschein, dann das Feuer, das ihn verbreitet und die Schatten verschiedener Personen an die Wand wirft, und je mehr er sich nähert, (das Gehen ist in ein Hinunterrutschen umgewandelt), desto mehr erweitert sich der Überblick, bis er das ganze Innere der unterirdischen Halle vor sich hat und dann durch die Schießscharte kopfüber unten ankommt.

Ein Näherkommen zu Schiff und damit verbunden ein langsames Auftauchen der Küste ist „*Montrose*“ nachgebildet, wo das Schloß Campbell's vor den Augen der Fahrenden aus dem Meer aufsteigt wie Sir Morgans Schloß vor Bertrams Blicken.

Zu den allgemein kulturhistorischen Elementen gesellen sich, kaum weniger wertvoll, die volkstümlichen, die, von Scotts warmer Liebe getragen, in dem Herzen seiner Leser auch Gegenliebe wekken. Wie die Romantik den Sinn des Publikums empfänglich gemacht hatte für das Leben und die Kultur vergangener Zeiten, so hatte sie auch das Interesse für das Leben und das Empfinden des Volkes gestärkt. Worte wie „Volksgeist“, „Volksseele“ wurden von ihr geprägt. Und Scott, den man übertreibend den „Entdecker der Volkspsyche“ genannt hat, baut weiter auf dem wohl vorbereiteten Boden, und das volkstümliche Element seiner Romane faßt Wurzel auf ihm und entfaltet sich, blüht und trägt Frucht in reichem Maße. Echte, lebensvolle Volkstypen schafft er scharf beobachtenden Auges und warmen Herzens, und prächtige Gestalten erfreuen uns, wie im

„*Antiquary*“: der Bettler Adam Ochiltree und die Familie Mucklebackit im Fischerhaus;
in „*The Heart of Midlothian*“: Saddletree, Plumdamas und Mrs Glaß;
in „*Guy Mannering*“: Dandie Dinmont, der Pächter;
in „*The Bride of Lammermoor*“: Kaleb Balderstone, der Diener Lord Ravenswood's;
in „*Ivanhoe*“: der Schweinehirt Gurth, Wamba, Robin Hood;

in „*Kenilworth*“: Wayland, der Schmied, Giles Gosling, der Wirt.

Und zu den einzelnen Gestalten gesellen sich wundervoll lebendige Volksszenen, in denen man dies seltsame feine Etwas, die Volksseele zu spüren vermeint. In „*Ivanhoe*“, beim Turnier von Ashby wirkt der Wille des Volkes bestimmend auf Prinz John ein, in „*The Heart of Midlothian*“ bei den Hinrichtungsszenen herrscht gewaltige Erregung unter der anwesenden Menge, in „*Old Mortality*“ spielen die Volksszenen ihre Rolle, die Scott als Ganzes und durch die Unterhaltung einzelner geschickt darzulegen weiß. Künstlerisch, zu Bildern von genrehaftem Realismus gefügt, stellt er kulturhistorische Vorgänge durch Schilderung von Festen und Aufzügen dar, und die Freude des Volkes bei solchen Gelegenheiten weiß er lebhaft und heiter zum Ausdruck zu bringen. Das „*Game of the Popinjay*“ bei der Waffenschau in „*Old Mortality*“, die Aufzüge in „*Waverley*“ und vor allem die Feste in „*Kenilworth*“ mögen als Beispiele dienen.

Wie zu den Festen nach Kenilworth die Volksmenge strömt, so sammeln sich im „Walladmor“ die Walliser Landleute zur Feier am St. Davidstag, und wie im „*Waverley*“ die Gerichtsverhandlung über Fergus Mac Ivor öffentlich stattfindet und die Stimmung der Anwesenden sich sowohl in allgemeinem Murren und Gelächter als auch in der Unterhaltung verschiedener Zuhörer äußert, so weiß auch Alexis die große Verurteilungsszene James Nichols' zu einer lebhaft bewegten zu formen, in der das unentschiedene Hin und Her, der Wechsel der Stimmung und zugleich die herzlose Gleichgültigkeit, die alles nur als interessantes Schauspiel betrachtet, gut zum Ausdruck kommt. Des Nachahmers parodistische Stellung wird gekennzeichnet durch die Behandlung der Teilnehmermenge beim Leichenzug. Der rohe Abschaum des Volkes ist da beisammen, und das wüste Geschrei sowie das Singen anstößiger Lieder und die ungestüme Forderung von Branntwein offenbaren die gemeine Gesinnung der Leidtragenden. Bei der Verhaftung Bertrams, bei seinem Transport durch die Stadt spielt sich eine Aufruhrszene ab, vermutlich in starker Übertreibung der Szene im „*Waverley*“ nachgebildet, welche die Gefangennahme Waverleys veranlaßt. Es scheint, als ob sich hierbei das Volk an seinem Geschrei selbst berausche und nur um der Lust des Schreiens willen weiterschreie und tobe. Nicht das Volk ist es, das Alexis schildert, sondern der Pöbel, durch dessen allzu realistische Darstellung die Scottschen Volksszenen roh und verzerrt wiedergegeben werden.

Das Leben des Volkes tritt uns am innigsten und tiefsten in seinen Liedern entgegen; daher war es selbstverständlich, daß die Romantik das Volkslied aufsuchte und es überall in reicher Fülle zur Anwendung brachte. Und Scott geht auch hier weiter auf ihren Pfaden: er benutzt das Volkslied als wichtiges Kunstmittel, um die Zeitfarbe zu beleben, um Stimmung zu wecken und zu erhöhen. Eine große Auswahl an alten Balladen steht Scott zu Gebote, Percy's „*Reliques*" waren ihm lieb und vertraut, und überdies hatte er früh schon mit großem Eifer reiche Schätze gesammelt und sie als „*Border Minstrels*" in den Jahren 1802/3 herausgegeben. Überreich quillt uns die alte Poesie aus „*The Pirate*" entgegen, 24 Lieder erklingen teils in ganzer Länge, teils in einzelnen Strophen, teils als Sang zur Harfe, als Wechselgesang oder als Zauberspruch. Manche von ihnen mögen eigene Produkte Scotts sein und nur dazu dienen, das sangesfrohe Inselvolk zu charakterisieren; manche jedoch, die altnordischen Heldengesänge tragen den Stempel echter, alter Balladen. Ebenso ist es im „*Waverley*", der unter seinen 15 Balladen, alten oder neuen volkstümlichen Liedern manches echte, wertvolle Balladenbruchstück enthalten mag, während in „*Guy Mannering*" außer den Zaubersprüchen Meg Merrilies' kein Lied Eingang gefunden hat. In „*Ivanhoe*" verstärken zwei der fünf Lieder das lebenswarme Zeitbild, indem sie gerade als charakteristisch für ihre Zeit anzusehen sind. Das eine ist ein Tagelied, das „Virelai" (S. 571), und das andere ein Scherzlied, die beide von Wamba und dem schwarzen Ritter gesungen werden.

Alexis macht gern und ausgibig Gebrauch von Scotts schönem Kunstmittel, hauptsächlich zum Zwecke der Stimmunggebung; so soll vor allem Gillies schauriges Lied vom Rabenstein die romantisch-grause Szene unter dem Galgen noch unheimlicher gestalten. Überhaupt entsprechen Gillies Lieder meist den unheimlichen Zaubersprüchen Meg Merrilies' und Nornas Beschwörungsgesängen und sind wie diese meist kurz und bruchstückweise aus der Phantasie des Dichters geschöpft. Ebenso ist auch Ginievras Lied des Dichters eigenes Werk. Von „Arthurs Tod" gibt uns Alexis nur wenige Anfangsstrophen zu hören und löst den Rest der Percy'schen Ballade in eine Prosaerzählung auf, Urrins Siegessang, das altwälische Kriegslied dagegen singt der Barde ganz und weckt bei seinen Hörern ähnliche Empfindungen, wie sie Fergus Mac Ivor's Hausbarde durch den Vortrag des alten Kriegs- und Ruhmesliedes bei den versammelten Gästen hervorruft.

Charakteristik der Personen.

Die Augenblicke des ersten Auftretens der verschiedenen Personen werden in den Scottschen Romanen zu Augenblicken inhaltreichster Spannung. Scott erreicht dies besonders dadurch, daß des Helden Aufmerksamkeit durch die neu Auftretenden erregt, zu sofortiger Stellungnahme herausgefordert wird. Da nun die meisten neuen Erscheinungen von romantischem, ungewöhnlichem oder in irgend einer Weise interessantem Aussehen sind, so zwingen sie die Gedanken des Helden dergestalt auf sich, daß der Augenblick des Auftretens eine besondere Wichtigkeit erhält.

Scott hat verschiedene Arten der Einführung, entweder einzeln oder in Gruppen, vorbereitet oder überraschend plötzlich lernen wir seine Personen kennen. Die Einzeleinführung gibt ihm Gelegenheit zur ausführlichen Schilderung wie in „*Waverley*“ Kap. IX und X, wo das Kapitelende uns flüchtig mit Rose Bradwardine bekannt macht, der dann das ganze folgende Kapitel gewidmet ist. Im XVI. Kapitel bringt die Erscheinung Evan Dhu's eine vollständige Veränderung der Lage, und im XXI. Kap. lernen wir Flora Mac Ivor kennen. In „*Guy Mannering*“ unterbricht der Eintritt Colonel Mannerings (Kapitel XI) die Unterhaltung in der Wirtshausstube, die gerade für ihn vom höchsten Interesse ist, und in deren Fortgang er dann auch eingreift. Im III. Kapitel fährt Mannering bei Meg Merrilies' plötzlicher Erscheinung vor Überraschung zurück, und dasselbe Erschrecken knüpft sich an Nornas Eintritt im V. Kapitel des „*Pirate*“.

Eine beliebte Form der Einzeleinführung ist die der Begegnung. So trifft im „*Antiquary*“ Jonathan Oldbuck mit Lovel zusammen und im „*Black Dwarf*“ findet Hobbie in Earnscliff Gesellschaft beim Marsch über die unheimliche Haide; Francis Osbaldistone lernt Morris und Campbell im Wirtshaus kennen, Michael Lambourne tritt prahlerisch in seines Onkels Gasthaus ein, und ebenfalls im Wirtshause findet die erste Begegnung zwischen Brown und dem Pächter Dinmont statt.

In „*The Pirate*“ finden wir zwei Mal die paarweise Einführung. Wie auf Rose Bradwardine, so werden wir am Schluß vom II. Kapitel auf die beiden Töchter des Udallers hingewiesen, Minna und Brenda, denen dann das III. Kapitel gehört. Im IV. Kapitel treten Triptolemus Yellowley und seine Schwester Barbara zusammen vor den Leser, und Scott stellt damit zwei Menschen, die auch meist vereint in den Roman eingreifen, gleich von Anfang

an als zusammengehörig hin. Diese paarweise Einführung zeigt „*Ivanhoe*“, indem Gurth und Wamba, wie auch der Prior of Aymer und der Templer zusammen den Plan betreten.

Am charakteristischsten für Scott ist wohl die Art der spannenden Einführung. Oft ist sie mit der lange vorbereiteten Einführung verbunden, indem die durch eine Reihe von Episoden namenlos hindurchgeführte Person und eine andere, die wir längst aus den Gesprächen und Beschreibungen anderer kennen, sich als ein und dieselbe entpuppen. So stellt es sich heraus, daß der fremde Pilger und der Ritter, der als der „Enterbte“ beim Turnier zu Ashby in die Schranken trat, niemand anders ist, als Ivanhoe, Cedrics Sohn; auch der schwarze Ritter bleibt lange ungekannt, erst nahe am Schluß enthüllt sich das ihn umgebende Geheimnis. Es ist Richard Löwenherz. — In „*The Pirate*“ wird lange Mertoun's rätselvolle Persönlichkeit als völlig außerhalb der Erzählung stehend angesehen, bis es sich ergibt, daß er Nornas Gatte war, und daß beider Sohn Cleveland ist. Gerade so geheimnisvoll tritt uns Campbell gegenüber, und lange dauert es, bis der Schleier des Spannenden sich löst, und wir in ihm den viel genannten Rob Roy selbst entdecken.

Der Alexissche Roman nimmt so ziemlich alle Scottschen Einführungsmittel in sich auf. Wir haben sowohl die Einzeleinführung bei Gillie und Toms als auch die durch Erzählung vorbereitete Gruppeneinführung Sir Morgan Walladmors, Ginievras und seines Gefolges. Beim Eintritt ins Wirtshaus lernt Bertram eine bunte Gesellschaft kennen, von der manch einer in die folgenden Episoden seiner Geschichte mitwirkend eingreift. Lange vorbereitet ist die Einführung James Nichols, und zugleich bedeutet sie die Lösung eines Geheimnisses, das über der Person des andern Schiffbrüchigen liegt, der sich als Führer Bertrams durch die Schlucht, als Sohn des französischen Kapitäns und schließlich als der so viel besprochene Nichols selbst herausstellt. Noch viel länger wird das Geheimnisvolle, das die Persönlichkeit Malburnes einschließt, festgehalten — und erst, als die Spannung den höchsten Grad erreicht hat, erfahren wir, was uns hier keine Vermutung nahe bringen konnte.

Die hohe Bedeutung, die Scott dem Auftreten der einzelnen Personen beimißt, indem er ihnen wichtigen Einfluß auf den Fortgang der Handlung zugesteht und durch sie Abschnitte der Erzählung beendet, beginnt oder zur Höhe führt, hängt mit seinem Streben nach Gruppierung zusammen, und beides vereint ist ein Ausfluß

seiner malerischen Veranlagung. Scott arbeitet mit denselben Mitteln wie der Maler oder Bildhauer, er komponiert und formt sein Bild, „er stellt Gestalten hin, deren Affekte sich in der körperlichen Erscheinung ausdrücken, fügt sie zu Gruppen zusammen, deren Stellung durch Kontrast oder Bewegung bestimmt wird, gibt ihnen einen bedeutungsvollen Hintergrund, schließt sie in einen beziehungsreichen Rahmen ein und gießt schließlich noch eine besondere Beleuchtung über sie aus, die die malerische Belebung erst vollständig macht."[1])

Ein wunderbar farbenprächtiges Gemälde ist das Turnier zu Ashby mit den übervollen Zuschauerplätzen, wie denn überhaupt „*Ivanhoe*" mit seiner scharfen Teilung in die normännische und sächsische Gruppe reich an lebensvollen Bildern ist. Ein übermütig-tolles Bild findet sich in „*Guy Mannering*": Die ausgelassene Samstagabendsitzung im Kreise Pleydells. Nicht nur sinnlich konkret und anschaulich sind Scotts Bilder, sondern direkt als Gemälde im Stile eines bestimmten Malers gedacht. Rembrandt, Hogarth, Teniers und die übrigen Niederländer, seltener die Italiener entsprechen in ihren Gemälden den Bildern seiner Phantasie. Sie nennt er in:

„*Ivanhoe*" XXIII, S. 279:

> *Isaac sat in a corner of his dungeon, where his folded hands ...... would have afforded a study for Rembrandt.*

„*Antiquary*" XXXII, S. 433:

> *Falling in a stream upon the chimney, the rays illuminated, in the way Rembrandt would have chosen, the features of the unfortunate nobleman . . .*

„*Guy Mannering*" XXXVIII, S. 373:

> *The group around .... might have been a study for Hogarth.*

„*Heart of Midlothian*" XII, S. 164:

> *The whole formed a picture of which the lights might have been given by Rembrandt, but the outline would have required the force and vigour of Michael Angelo.*

„*Monastery*" XXIV, S. 317:

> *The Baron of Avenel was one of those tall, muscular, martial figures, which are the favourite subjects of Salvator Rosa.*

Und so noch viele andere.

Vom Geiste der Neuromantik erfüllt, vereint Alexis nicht minder mit der Phantasie des Dichters das Auge des Malers. Es ist ihm also ein Leichtes in Bildern zu denken, und fesselnde Szenen weiß seine Feder vor unsern Blicken als Gemälde zu entwerfen. Eines der packendsten Bilder ersteht vor uns im Hofe von Schloß

---

[1]) Gaebel, S. 63.

Walladmor, als beim Schein der Pechfackeln Nichols stolz in den Kreis der ängstlich neugierigen Schloßbewohner tritt und banges Schweigen alle gefangen hält. — Was aber Alexis bei Scott auffiel, das mußte er parodieren; darum kann er es nicht unterlassen, sich durch die Häufung der angeführten Malernamen über Scotts Eigenart mit feiner Ironie lustig zu machen. Er erinnert I. S. 44 an Hogarth's „Rakewell"; S. 93 wünscht er sich zur Schilderung des Wirtshauszimmers „den Pinsel eines Hogarth zu führen" und: S. 74 „hätte man wünschen mögen, ein wälischer Zauberer hätte den alten Salvator Rosa aus seiner Gruft heraufgezaubert, um sie mit dem Pinsel zu verewigen."

Am zahlreichsten sind auch bei ihm die Niederländer vertreten. Er zählt I., S. 99 gleich vier von ihnen auf: „Wem, der ein Gemälde, sei es von Tenier, Netcher, Mieris, Gerard Dow oder sonst einem Niederländer, gesehen hat, steht nicht in lebendiger Erinnerung ein solcher am Feuer bedächtig rauchender Min-heer vor Augen" und S. 176 spricht er von dem „mit dem Pinsel eines Franz Mieris gemalten Küchen- und Wirtshausstücke.."

Da Alexis seinem Meister auf dem Pfade des Malers mit soviel Geschick zu folgen weiß, kann es uns nicht Wunder nehmen, daß er es bei der Charakteristik seiner Personen ebenso gut versteht, trotz seiner eigenen, anders gearteten Veranlagung, die Charaktere malerisch aufzufassen und zu vertiefen.

Die eigentümlich-malerische Richtung von Scotts künstlerischer Phantasie ist es, die ihn beim Darstellen von Personen und Dingen vom Äußerlich-Sichtbaren ausgehen, die ihn seine Schilderung als Maler beginnen und als Psycholog enden läßt. Scott ist groß als Maler und als Psychologe. Aber wie seine Gemälde trotz aller Feinheit die wirklich gemalten der angeführten Meister nicht erreichen, so dringt er auch als Psycholog nicht in des Herzens tiefste Tiefe. Er zieht seine Folgerungen aus dem, was er sieht, er schließt vom Äußeren der Personen, von ihrer Erscheinung, ihrer Umgebung und ihren Gesichtszügen auf ihr Inneres, ohne jedoch seinen eigenen Gefühlsanteil an dem Inhalt der Wahrnehmung kundzugeben. Objektiv beobachtend, nicht als Kenner, sondern als Erforscher, steht er ihnen gegenüber, und daraus erklären sich Wendungen wie „*he might be*", „*apparently*", „*he seemed to be*", „*he must have had*", „*we may conclude*".

Genau Scotts objektiv erschließende Darstellung nachahmend, zieht Alexis seine Schlüsse aus den äußeren Beobachtungen und bringt Scotts Redewendungen in genau derselben Weise: „wie es

schien", „die Kräfte schienen ihm auszugehen", „es mochten vergangen sein", „als ob", „erkennen wir"...

Kunstlos und einfach verwendet Scott mit Vorliebe die stillstehende Schilderung. Sie bedeutet eine Unterbrechung in dem Fortschritt der Handlung, die zu schildernde Person wird isoliert, in irgend einer Lage stehen gelassen und beschrieben und dann, an genau demselben Punkte, ja sogar in derselben Pose, in der Scott sie verließ, auch wieder abgeholt.

In „*Waverley*" wandert Edward mit Fergus Mac Ivor vergnügt zu dessen Hause, und da verläßt sie Scott

„*to take the opportunity to introduce the reader to some particulars of Fergus Mac Ivor's character*. ."

(Kap. XVIII, S. 172). Im 19. Kapitel gibt er dann auf dem Umwege über Francisco de Ubeda und über die Entwicklung des Geschlechtes der Ivor in den letzten 300 Jahren eine ausführliche Darlegung von Mac Ivor's Stellung, seinen Plänen und ganz kurz von seinem Charakter. Unterdessen sind die beiden Wandernden am Hause angelangt und Scott muß wieder auf sie überleiten:

„*With this insight into a bold, ambitious, and ardent, yet artful and politic character, we resume the broken thread of our narrative.*"

Gleich darauf schließt sich Floras Charakterbild an. Vom Zimmer ausgehend, in dem sich der Charakter spiegelt, spricht Scott von der Ähnlichkeit beider Geschwister, von Floras Erziehung und ihrem Charakter. In „*The Heart of Midlothian*" steht Ruben Butler (8. Kap.) mit gekreuzten Armen auf einem Hügel und beobachtet den Aufgang der Sonne. Scott überläßt ihn seinen Gedanken und breitet sich indessen weit über Familienbeziehungen, Großeltern und Eltern aus, erörtert alle Verhältnisse, das Heranwachsen der Kinder und die ganze Vorgeschichte, bis er dann — fünfzig Seiten später — Butler in genau derselben Stellung wieder abholt. Weit schlimmer ergeht es Mordaunt in „*The Pirate*". In Sturm und Regen steht er draußen vor der Tür und pocht, während Scott sich des langen und breiten über die Abstammung, die Charaktere und Eigentümlichkeiten des im Hause wohnenden Geschwisterpaares ausläßt. Erst als er damit fertig ist, läßt er den vollständig durchweichten Mordaunt den Eingang endlich erzwingen.

Dieselbe direkte Darstellung, allerdings ohne Scotts typische einleitende und Schluß-Parabase, wendet Alexis zur Schilderung Sir Morgans an. Mit dem Geschlechte beginnend, geht er auf Morgans Charakter über, den er durch die Bibliothek des Freiherrn, dessen Stellung im Parlament und als Friedensrichter näher

zu beleuchten sucht, bis wir das Bild der Gegensätze in ihm, des Kampfes der alten mit der neuen Zeit, des Phantasielebens mit der Wirklichkeit deutlich erfaßt haben. Und wie Scotts Menschen ihren Charakter in ihrer Umgebung, ihrer Kleidung offenbaren, so beleuchtet auch Alexis Sir Morgans Charakter durch sein Schloß, dessen graue Mauern mit dem leuchtendroten Ziegeldach eine eigentümliche, halb ernste, halb lächerliche Wirkung hervorbringen. Dieselbe zwiespältige Empfindung ruft die Einrichtung der Zimmer hervor, die komische Kleidung der Dienerschaft wie seine eigene. Beim Festzug sehen wir die Waffenträger in schwarzen Jockeijacken, ledernen Beinkleidern und hohen Stiefeln auf den Pferden sitzen, mit großen altertümlichen Schwertern an der Seite, verschossenen Bärenfellen auf den Knieen und alten Hellebarden in den Händen. Noch viel zusammengestoppelter und seltsamer ist der Anzug des Seneschalls, der hinter ihnen reitet, und nachdem er vorbei ist, hält uns Alexis für vorbereitet genug, um mit dem nötigen Verständnis Sir Morgan entgegen zu sehen. In seinem Äußeren setzt Alexis den vorhergebrachten Kontrastwirkungen die Krone auf. Der Gegensatz zwischen dem edlen Roß und seinem hageren Reiter beginnt, dann folgt die Beschreibung einer Kleidung, zu der wohl Duncan Knockdunder in „*The Heart of Midlothian*“, der in seiner Person die Tracht des Hochlands und Tieflands, Plaid und Knierock mit schwarzer Perrücke und Treffenhut zu vereinigen sucht, den ersten Anstoß gegeben haben mag. Nur daß Alexis viel weiter geht und den denkbar lächerlichsten Anzug zusammenstellt, halb aus der Ritterzeit, halb aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. genommen, dazu eine hohe, weißgepuderte Perrücke mit Tressenhut und hoher Lauchstaude und einen „kostbaren Muff, in welchem der Squire beide Arme bis zum Ellenbogen verbarg, und aus dessen Mitte heraus er mittelst Zaum und Zügel sein edles Roß lenkte...“ (I, S. 186.) Von der Aufsehen erregenden Kleidung fallen die Blicke auf das Gesicht, und auch hier weiß Alexis die Zweiteilung von Komischem und Erhabenem herauszuarbeiten, und wie Scott zieht er seine Schlüsse: Die Züge um Mund und Augen haben etwas Komisches, aber die Augen „verkünden, daß die Trauer schon bei ihm eingekehrt sei.“ (S. 187.)

Weniger ausführlich als bei Sir Morgan wird uns die Kleidung und das Aussehen der anderen Personen beschrieben, Gillie (S. 13—16), Kapitän Le Harnois (S. 50/51), in der Wirtsstube von den Anwesenden besonders der Holländer, der Reformer Dulberry und Mr. Malburne, von den andern Personen finden

sich dagegen nur hie und da kurze Einzelzüge herausgegriffen, besonders oft bei Nichols, hie und da bei Ginievra und ganz selten bei Bertram.

Diese Technik hat neben der malerischen Tendenz wohl ihren tiefsten Grund in dem Hinwenden zur Wirklichkeit, zur realistischen Schilderung der Umwelt, in dem Drang aus dem Kleinleben der Natur auf ihre Größe und Herrlichkeit zu schließen und dieselbe Art auf den Menschen zu übertragen. Der Dichter will zeigen aus wieviel Kleinigkeiten sich das komplizierte Bild einer Persönlichkeit zusammensetzt, er will durch Heranziehen aller nur möglichen Äußerungen des Charakters, dessen Gemälde entwerfen, und um es ganz vollständig zu gestalten, bietet er Teilcharakteristiken je nach der Gelegenheit. Wie Scott bei jeder nur denkbaren Möglichkeit ein Streiflicht auf den Charakter wirft, so folgt auch Alexis dieser Methode des Zusammentragens, d. h. die Charaktere als solche sind wohl fest hingestellt, nur die einzelnen Seiten werden so oft wie möglich und durch alle zur Verfügung stehenden Mittel beleuchtet. Auf diese Weise lernen wir vor allem Nichols Charakter kennen, ein Steinchen nach dem andern wird bei dem Gespräch im Wirtshaus über ihn zusammengetragen, bis sein Bild Form und Leben gewonnen hat. Der Schlächter spricht von seiner Kenntnis des Landes, der Wirt nennt ihn klug und gewitzigt, spricht von seinem Talent sich zu verkleiden und von seiner großen Schmugglerbegabung. Der Schauspieldirektor erzählt von der Zeit, da er ein Mitglied seiner Truppe war und alle Rollen aufs beste spielte, von seinem heißen Blut und dem wilden Geist, die ihn immer weiter trieben; auch von seinen politischen und sonstigen Verbrechen hören wir, und von seiner Liebe, an die keiner glauben will. Die Umrisse des Gemäldes sind somit entworfen, das folgende dient zur festen Füllung, zur näheren Ausgestaltung des Gegebenen.

Ein weiteres Mittel ist die Gegenüberstellung, und zwar die Kontrastierung sowohl wie die ihr entsprechende Ähnlichkeit. Alexis wendet es in der Szene zwischen Nichols und Bertram an, in der wir zum ersten Mal von der großen Ähnlichkeit beider hören, von ihrem Aussehen überhaupt und von dem diesem Aussehen entsprechenden Charakter. Nach Lavater spiegeln sich hauptsächlich die moralischen Eigenschaften in den Gesichtszügen; diese können sowohl mehr allgemeiner als auch besonderer Art sein. Die Gegenüberstellung Minnas und Brendas in dem „Piraten", deren verschiedenen Gesichtszügen ein verschiedener Charakter entspricht,

bietet ein deutliches Beispiel für Scotts Verfahren. Allgemein gehalten ist es, wenn er schreibt (S. 28):

„In that predominance of the paler flower (on Minna's cheek) there was nothing sickly or languid; it was the true natural colour of health, and corresponded in a peculiar degree with features, which seemed calculated to express a contemplativ and high-minded character...“

und dann stellt er als Kontrastfigur Brenda ihr gegenüber:

„The scarcely less beautiful, equally lovely, and equally innocent Brenda, was of a complexion as differing from her sister, as they differed in character, taste, and expression...“

In „*Waverley*“ sind Flora Mac Ivor und Rose Bradwardine Gegenstücke, in „*Ivanhoe*“ Rebekka und Lady Rowena; und trotz aller Objektivität fühlt man die Vorliebe des Verfassers für die dunkle, ernstere Schönheit kaum merklich als wärmeren Unterton hindurch.

Ähnlich wie Scott verfährt Alexis bei der Beschreibung Ginievras (I, S. 87):

„In den ausdrucksvollen, edlen Zügen und dem seelenvollen Auge glich Fräulein Ginievra ganz ihrem Verwandten, ... ein stiller Schmerz schien aber auch aus ihrem blauen Auge zu sprechen, und das zarte Blaß des Antlitzes strafte diesen Ausdruck nicht Lügen.“

Ein weiteres Eingehen auf ihr Äußeres findet sich später (II, S. 121), wo von der Fülle des blonden, lockigen Haares die Rede ist, von der schlanken Gestalt, der metallreichen Stimme und den Augen, „welche Seelenadel und tiefen Schmerz ausdrücken..“ Schwärmerisch und romantisch wird sie genannt und dieselbe Gabe ist ihr verliehen, die viele von Scotts Frauen besitzen, sie dichtet und überträgt Gedichte, und eines derselben vernehmen wir sogar aus ihrem Munde. — Und ebenso wie Scott die durch die verschiedenen Gesichter bedingte verschiedene Charakterbildung hervorhebt, weist Alexis auf die Übereinstimmung gleicher hin: II, S. 52: „Verwandte Gesichter deuten immer auf verwandte Stimmungen und Geister..“

Dem gleichen Zwecke wie die Physiognomik dient die Mimik. Gesten werden als Ausdruck der Leidenschaft angeführt, Blicke, Gebärdensprache kann eingreifen oder beredtes Schweigen. Es heißt von Minna, „*Pirate*“ XIII, S. 262:

„She gave her eye and ear to him (Captain Cleveland) with an interest and a graciousness of attention which... intimated a degree of highest favour..“

oder später S. 208:

„for the first time Mordaunt ventured to encounter and to return the glance, and the consciousness that he had done so doubled the glow of Brendas

countenance, while something resembling displeasure was blended with her emotion..."

und XVI, S. 251:

„*She stretched her hand to him, but withdrew it in some slight confusion, laughing and blushing, when by a natural impulse, he was about to press it to his lips..*"

Von Nichols heißt es im „Walladmor" bei dem Kampf um die Tonne:

„Er schüttelte wild seinen Kopf, um die Haare aus den Augen zu schleudern, und öffnete den Mund, indem er dem Mitbewerber die zusammengepreßten Zähne wies."

Oder II, S. 57:

„Ginievra konnte sich der Tränen nicht erwehren, sie setzte sich auf ein Ruhebett und bedeckte die Augen mit ihrem Tuche".... „sie winkte ihm stumm eine bejahende Antwort zu"... „Sir Davenant errötete".

Noch viele Stellen ließen sich hierzu anführen, die zeigen, daß Alexis ebenso häufig und mit derselben Kunst wie Scott von diesem Darstellungsmittel Gebrauch macht.

Weitaus am höchsten steht des Dichters Kunst, wenn sie Handlung und Charakterschilderung glücklich zu vereinen weiß, so daß sich der Charakter im Tun und Lassen der Personen offenbart. Scotts Romane stehen in dieser Hinsicht nicht alle auf gleicher Höhe, die Zweiteilung in historische und abenteuerliche bedingt den Unterschied. Schwer ist es für den Darsteller geschichtlicher Persönlichkeiten, deren Charaktere zu entwickeln, denn die Leser sind gewohnt „mit den geschichtlich überlieferten Namen auch gewisse Charaktere zu verbinden",[1]) gegen die der Dichter nicht verstoßen darf, soll die geschichtliche Glaubenswürdigkeit nicht darunter leiden. Bei den historischen Romanen sind Scott also bestimmte Grenzen gezogen, innerhalb deren er sich frei bewegen kann, die er aber nicht überschreiten darf. Daraus erklärt es sich, daß Scotts abenteuerliche Romane in der Charakterzeichnung höher stehen. „Da ist freilich alles groß, Stoff, Gehalt, Charaktere, Behandlung"..[2]) und vor allem der „*Antiquary*" ist „ein Muster in der Gattung des Charakterromans. Im ganzen ersten Band ist fast nur Detaillierung der Charaktere, die Handlung hauptsächlich dazu erfunden, uns diesen Monkbarns und Ochiltree bis ins Kleinste hinein zu illustrieren."[3]) Trotz allem fehlt das Tiefste, Innerste — und Alexis, der frei mit seinen Charakteren schalten kann, begnügt sich

[1]) Lessing, hrsg. v. G. Witkowski. Bibl. Inst., Leipzig und Wien o. J. 4. Bd.: Hamb. Dram. Stück 24. S. 451.

[2]) Goethe zu Eckermann. 9. III. 1831. A. a. O. S. 205.

[3]) Otto Ludwig: Epische Studien. Werke, Bd. VI, S. 226, hrsg. A. Bartels.

mit ihrer leicht parodistischen Scottähnlichkeit, ohne sich die Mühe zu machen, sie zu entwickeln, sie aus der Handlung heraus entstehen zu lassen. Aber gerade diese spöttische Oberflächlichkeit verrät, daß er Scotts Veranlagung erkannt hat und in seinen späteren, ernsteren Werken danach streben wird, Charaktere und Handlung in eins zu verweben, zu einem plastisch hervortretenden Ganzen zu machen, indem er die innere Welt ebenso scharf, wenn nicht noch schärfer herausarbeitet wie die äußere. Seine Ansicht von Scott als Charakterzeichner legt er in seinen Besprechungen nieder, wo er feststellt, daß in den Scottschen Romanen selten außerordentliche aber auch nie unnatürliche Charaktere zu finden seien. Er bewundert den feinen Kenner des menschlichen Herzens, fügt aber hinzu: „doch zog Scott es im bei weiten größeren Teile seiner Romane vor, das äußere Leben zu malen, und es dem poetischen Gemüte zu überlassen, auch in dessen Zügen das innere zu erkennen."[1])

Ein äußerst wichtiges Kunstmittel zur Charakterisierung der Personen, das Scott bei seiner Vorliebe für das Reden nicht unbenutzt lassen konnte, ist die Verwendung des Dialogs. Das dramatische Element tritt hier neben das episch erzählende, mit ihm verbunden durch einleitende Formeln oder unterbrochen durch längere Erzählungen in indirekter Rede. In „*Kenilworth*" entfaltet sich Elisabeths ganzes Wesen in der großen Szene zwischen ihr, Lord Leicester und dem Earl of Sussex. Ihre Reden zeigen ihre Klugheit und ihren männlich starken Verstand, zu dem sich, launisch und eitel, und die Schmeichelei suchend, des Weibes typische Fehler gesellen. Varney's und Leicester's Charaktere werden im Gespräche beleuchtet, und Michael Lambourne enthüllt die Schattenseiten seines Innern in seinen Reden in der Trunkenheit. In „*Ivanhoe*" ist es das Gespräch Rebekkas mit dem Templer, das in wunderbar feiner Zeichnung den hohen Sinn und kühnen Mut und die heldenhafte Standhaftigkeit Rebekkas dem sinnlich leidenschaftlichen, von wildem Ehrgeiz durchwühlten Bois Guilbert gegenüberstellt. Zugleich stehen die beiden einander als Kontrastfiguren gegenüber, Rebekkas hoher sittlicher Ernst sticht grell von des Templers gewissenloser Selbstherrlichkeit ab.

Im vollen Bewußtsein der Wirkung jenes Gegensatzes läßt Alexis des öfteren verschieden veranlagte Charaktere im Gespräche zusammentreffen. Nichols, der welterfahrene, kühne Verbrecher und Bertram, das unschuldig-romantische Kind geraten in erregten

[1]) Wiener Jahrb. Bd. 22, S. 10.

Meinungsaustausch, ebenso steht Bertram der ironischen Überlegenheit Malburnes gegenüber; mit Sir Morgans romantischer Verstiegenheit prallt Sir Davenants kühle Realistik im Gespräche zusammen, und ebenso bildet dessen Nüchternheit einen trefflichen Gegensatz zu Ginievras romantischer Schwärmerei.

Die Scottschen und daher auch die Alexisschen Gespräche sind meist in direkter Rede wiedergegeben. Ganz selten nur bei nebensächlichen Personen und Inhalten benutzen sie die indirekte Rede oder mitten im Dialog, um zu lange Erzählungen einer einzelnen Person zu verhindern. Eine größere Vorliebe findet sich jedoch bei beiden Dichtern für Einwürfe einer andern Person, die selbst bei der längeren Erzählung die Form des Zwiegesprächs aufrechterhalten und die Form der Icherzählung nicht aufkommen lassen soll. In „*Ivanhoe*" wird Athelstane's Bericht über seine Gefahr lebendig begraben zu werden, durch wohlgemeinte Zurufe Cedrics unterbrochen, in „*The Pirate*" wird Nornas lange Erzählung erst durch Minnas erregte Zwischenfragen aufgehalten, und dann durch Brendas Angst, die gern die Fortsetzung verhindern möchte. Clevelands Schilderung unterbricht Minna verschiedene Male durch Fragen, die ihr Interesse an dem Gehörten bezeugen:

„*And what was the consequence?*" *said Minna eagerly to him* —

dann:

„*And the demons of whom you spoke?*" *continued Minna* —

Und:

„*Did you not approach and address them?*" *said Minna*...

Im „Walladmor" erhält Nichols Selbstanklage dadurch eine Unterbrechung, daß ihn der Aldermann von seinen Abschweifungen durch eine Zwischenfrage zur Ordnung zurückführen will, und nachher eine zweite, als Sir Morgan eine Frage über das weitere verbrecherische Leben dazwischen wirft. Ungezwungen, und vollständig aus der Mitte der Situation genommen, bedeuten diese Einwürfe eine Belebung der Erzählung, oder sie dienen dazu, dem Leser wie dem Erzähler einen Augenblick des Atemholens zu gewähren.

Neben die Dialoge treten, ebenso wichtig wie sie, die Monologe, die Selbstgespräche der Personen. Seien es nun intime Offenbarungsmonologe oder Reflexionsmonologe, seien sie gedacht oder gesprochen, immer tragen sie ihr Teil zur Charakteristik der Personen bei, und oft erfahren wir tiefe Wahrheiten, logische Schlüsse in ihnen, die uns ein hochentwickeltes Innenleben der Personen zeigen und zugleich die reife, gesunde Weltanschauung

des Dichters, die uns aus den redenden Personen als ein Stück ihrer selbst entgegentritt und durch sie echtes Leben gewinnt.

Alexis macht überaus reichen Gebrauch von Selbstgesprächen und Betrachtungen, viel mehr als Scott, und zwar treten sie bei ihm vor allem ergänzend neben die deskriptive Charakteristik bei den Figuren, über deren Außenseite man am wenigsten hört. Bertram spricht oft und gern seine Gedanken aus, er überlegt sich im Stillen die Begebenheiten und oft geht bei ihm ein gedachtes Selbstgespräch in ein lautes über. Alle diese Betrachtungen sind stets von derselben Tendenz durchdrungen. Die moralischen, kindlich-romantischen Anschauungen Bertrams spiegeln sich in ihnen, jedes dunkle Gefühl sucht er in einen Begriff zu fassen und sich zu erklären, und indem er dadurch seinen eigenen Charakter erfüllt, enthüllt er ihn uns.

Eine individuelle Sprechweise, die im allgemeinen nur Nebenpersonen eigen zu sein pflegt, findet sich bei Scott bei diesen wie auch hie und da bei Hauptpersonen, indem er ihnen typische Redensarten in den Mund legt. Für Baron Bradwardine ist die Anführung französischer und lateinischer Zitate charakteristisch, für Dirk Hatteraick deutsche Flüche; David Gellatley antwortet singend, und ebenso singen Norna und Meg Merrilies oft als Erwiderung auf eine Frage. Die Hochländer sprechen ihre Mundart, und im „Altertümler“ hat der Betrüger Dousterswivel einen Sprachfehler und spricht überdies gebrochenes Englisch. Im „Walladmor“ ist die Drohung mit dem Galgen charakteristisch für Gillie, die ebenso wie ihre Scottschen Vorbilder singt statt zu sprechen. Die ständige Anführung seiner Wollkratzmaschine kennzeichnet Dulberry, ebenso wie sein Reden von der englischen Freiheit, und für den Seeräuberkapitän Jacson sind französische Flüche und Lobpreisungen der Jungfrau Maria bezeichnend. Sonst vermeidet aber Alexis Fremdsprachliches wie auch mundartliches Sprechen, wenn er auch einige Male die andere Sprache besonders angibt. Warum er die angeführten Mundarten nicht durch ihre Wiedergabe charakterisiert, begründet er in einer Anmerkung II, S. 154: „Um nicht zu ermüden, habe ich die Reden des Wälschen Edelmannes in schlichtem Hochdeutsch wiedergegeben; obgleich A. W. v. Schlegel in seiner klassischen Übersetzung Heinrich V. die Wälschen Reden auch durch ein abweichendes Deutsches Idiom trefflich charakterisiert hat.“

Für die Charakteristik der Personen kommt nicht allein der Gedankeninhalt der Äußerungen, oder typische Sprechweisen in Betracht, sondern der Ton, in dem die Sprechenden einander be-

gegnen, der Gesichtsausdruck, von dem die Worte begleitet sind, erhöhen die Wirkung des Gesagten. Im Klang der Stimme, im Blick wie im Mienenspiel drücken sich die Seelenregungen oft deutlicher aus als in den Worten, und ein Kenner des Menschen wie Scott, läßt ein so wichtiges, charakterisierendes Merkmal nicht unbenutzt. Alexis wendet dieselben Mittel in gleichem Maße an, und zwar sowohl Bemerkungen, die sich auf Tonhöhe und Tonstärke, auf die Klangfarbe des Tons oder auf das Tempo der Rede beziehen, als auch das lediglich charakterisierende Moment. Zum Vergleich sollen nur „*Guy Mannering*“ u. „*The Pirate*“ herangezogen werden, als die im Aufbau und der Darstellungsart ähnlichsten Romane. Einige Proben einander entsprechender Bemerkungen mögen als Beweis für das bewußt nachgeahmte oder einer eigenen Veranlagung entsprechende, auf jeden Fall aber ähnliche Verfahren dienen.

Beispiele für die Tonhöhe und Tonstärke sind:

„*The Pirate*“ (S. 188): „*Those who should know the best*“, *answered Brenda in a low but decisive tone of voice.*	I. S. 78: Jener ... antwortete dann mit leiser aber doch ganz fester Stimme.
„*Guy M.*“ (S. 257): „*I hae twa boons to crave*“, *answered the sibyl speaking low and hastily.*	III. S. 66: Ginievra ... sagte dann rasch mit gedämpfter Stimme. III. 202: Sie redete mit gedämpfter Stimme sehr hastig zu ihm: ..
„*The P.*“ (S. 298): *She paused and then resumed with the wild tone of insanity..*	II. 16: Ihre Stimme war jedoch jetzt wilder geworden, die Lust des Wahnsinns und der Verzweiflung mischte sich hinein.
„*Guy M.*“ (S. 5): „*Frae Kippletringan!*“ *in an exalted tone of wonder.*	I. S. 127: Viele riefen im Tone des Zweifels und der Verwunderung.... ...Verwundert rief der dunkle Herr.
S. 78: „*They 're but at long bowls yet*“, *cried Kennedy in great exaltation.*	I. S. 201: Daß dieser sich schnell umkehrte und mit heftiger Bewegung beider Arme mehr schrie als sprach.

Die Klangfarbe gesellt sich dazu bei:

S. 37: *A voice, hoarse as the waves with which it mingled halloed trice, and with increasing impatience:* „*Meg*“...	II. S. 53: Niklas runzelte die Stirn und sagte schnell mit rauher Stimme..
S. 451: „*If I hae time!*“ *said Dandie, with an accent on the word that sounded like a howl of derision.*	II. 179: Er sagte mit einer Stimme, welche zugleich einen hohen Grad der Verzweiflung und frechen Hohn aussprach.
S. 550: „*What keeps yon here?*“ *said Meg, exalting the harsh and rough tones of her hollow voice.*	III. 279: Nach wenigen Momenten diesen stummen Spiels kreischte sie....

Auf das Tempo der Rede wird Bezug genommen:

„*Guy M.*“ (S. 233): „*Ye see, Sir*“, *said an old shepherd, rising, and speaking very slow*..

S. 127: „*Good God*“ *said Miss Bertram hastily to Bertram.*

„*The P.*“ (S. 359): ..*said Minna eagerly to him*..

III. 94: Bei dem Wort fuhr die Wahnsinnige in die Höhe und sie sprach sehr schnell...

I. S. 17: Er war genötigt, selbst das Gespräch anzufangen, welches folgendermaßen in breitem Englisch und mit einem langsamen Tone geschah.

Andere charakterisierende Momente beziehen sich mehr auf den Gesichtsausdruck:

„*Guy M.*“ (S. 38): *The fellows cloudy visage cleared up:* „*The top of the Morning to you*“..

S. 70: ..*said the old man looking up with a stern and menacing countenance.*

S. 81: „*That*“, *said John with a broad grin*..

„*The P.*“ (S. 99): „*Young Man*“ *replied Mertoun with eyes which began to roll and sparkle with impatience*..

I. 66: Ziemlich fröhlich redete er den jungen Mann so an:...

II. 54: Bertram sah ihn groß an und sagte:

I. 76: Dann musterte er den Reisenden mit einigen komischen Blicken:

III. 123: Tönte es mit einem wilden Hohngelächter ihnen entgegen...

II. 65: ..sagte Niklas mit funkelnden Augen..

In vielen Fällen dient schon das Verbum allein zur Charakteristik; neben den ganz einfach zur Einleitung des Gesprächs gebrauchten Verben des Sagens stehen andere, die psychologische Elemente enthalten, die die Situation oder Stimmung näher bezeichnen. Ein Unterschied zwischen Scott und Alexis muß hier verzeichnet werden. Während nämlich Scott beinahe regelmäßig dem Sprechenden das Wort erteilt und so die epische Gebundenheit des Dialogs aufrecht erhält, unterläßt es Alexis des öfteren, um die dramatische Lebendigkeit des Gesprächs zu steigern. Auch führt er eine größere Anzahl von Verben ein und übertrifft Scott also an Mannigfaltigkeit und Abwechslung.

Auf 100 Seiten braucht Scott in „*The Pirate*“ (und in „*Cuy Mannering*“), Alexis im „Walladmor“ das Wort:

	„*Pirate*“.	(„*Guy M.*“)	„*Walladmor*“.
to say = sagen	75 mal	(41 mal)	21 mal
to reply = entgegnen	22 „	(3 „)	2 „
to retort = erwidern	1 „	(— „)	2 „
to answer = antworten	15 „	(8 „)	1 „
to ask = fragen	1 „	(1 „)	4 „
to speak = sprechen	1 „	(— „)	2 „
to continue = fortfahren	2 „	(1 „)	6 „
to call on = zurufen	1 „	(1 „)	3 „
to exclaim = ausrufen	2 „	(1 „)	1 „

	„Pirate."	(„Guy M.")	„Wallad-mor".
to begin = beginnen	1 mal	(1 mal)	1 mal
to resume = wieder anheben .	1 „	(1 „)	1 „
to mutter = murmeln	3 „	(2 „)	3 „
to whisper = zuflüstern	1 „	(— „)	1 „
to cry = schreien	1 „	(3 „)	1 „
to quoth	1 „	(— „)	— „
to return	1 „	(— „)	— „
to demand	1 „	(— „)	— „
to ejaculate	1 „	(1 „)	— „
to add	5 „	(— „)	— „
to echo	5 „	(— „)	— „
to articulate	1 „	(— „)	— „
to report	1 „	(— „)	— „
to confess	1 „	(1 „)	— „
to pronounce	2 „	(— „)	— „
— rufen	— „	(— „)	3 „
— fluchen	— „	(— „)	2 „
— hören	— „	(— „)	1 „
— brummen	— „	(— „)	3 „
— auffahren	— „	(— „)	1 „
— äußern	— „	(— „)	1 „
— anreden	— „	(— „)	2 „
— unterbrechen	— „	(— „)	1 „
— lachen	— „	(— „)	3 „
— lächeln	— „	(— „)	1 „
— eine Frage wagen .	— „	(— „)	1 „
— ins Wort fallen . .	— „	(— „)	2 „
— eine Frage erlauben .	— „	(— „)	1 „
— den Mund öffnen . .	— "	(— „)	1 „

Diese Verschiedenartigkeit der Verben läßt auf die Reichhaltigkeit des Ausdrucks überhaupt schließen. Scott beherrscht die Sprache als Künstler, er weiß alle Töne auf ihr erklingen zu lassen, kraftvoll und leidenschaftlich — und sanft und weich. Manchmal behandelt er sie auch mit erhabener Gleichgültigkeit; nachlässig nimmt er das Wort, das ihm gerade einfällt, (daher der häufige Gebrauch des Wortes *to say*), aber immer ist seine Form gewandt und glatt, plastisch und leuchtend.

Alexis steht ihm gegenüber mit seinem schweren, knorrigen Stil, mit seinen Dialogen, über die es hingeht „wie eine Staatskarosse durch den märkischen Sand."[1]) Aber „Walladmor" hat sich nach Scottschem Stil geformt, leicht und glatt ist er geschrieben, fast wie die Romane des Meisters. Einige Unterschiede, die durch die Verschiedenheit der Sprache bedingt sind, kommen nicht in Betracht.

[1]) Th. Fontane. A. a. O. S. 767.

Wenn das Englische durch die Gedrungenheit seiner Wörter und Konstruktionen die Zusammendrängung der Begriffe auf den knappsten Raum ermöglicht, wenn zu der Ökonomie der Worte eine große Biegsamkeit wegen der Freiheiten im syntaktischen Bau der Sprache kommt, so weist das Deutsche dagegen größeren Silbenreichtum auf, und die große Kompositionsfähigkeit und Bedeutungsfülle der Worte verleiht der Sprache nicht minder große Geschmeidigkeit. Das Instrument des einen steht also dem des andern in nichts nach, und die Klänge, die darauf ertönen, sind die gleichen. Ein paar Beispiele können als Vergleich genügen, da Scotts Stil, der freischaffende und mehr charakterisierende als idealisierende, aber immer abgetönte, schon nach jeder Richtung hin untersucht ist und nichts Neues mehr geboten werden kann.

Die Scottsche Darstellungsart schafft sich ihre Form, den äußeren Stil: sie macht die Sprache weitschweifig und bilderreich und bedingt den reichlichen Gebrauch der sogenannten „ästhetischen Apperzeptionsformen". [1])

Im Dialog sind vor allem die Teile wichtig, in denen die Stimmung, das Gefühl der Personen zum Ausdruck gelangt. Da wird die Sprache der Situation angepaßt und durch alle Grade der Leidenschaft geführt, die Spannungs- und Erregungsgefühle werden gesteigert. Meist hat jede Rede ihren bestimmten Vertreter: die kraftvollen Charaktere ergehen sich oft in leidenschaftlich-pathetischer Sprache, die der träumerischen ist lieblich und weich. Hervorgebracht wird die Wirkung affektvoller Sprache durch die Wahl affektstarker Worte, durch übertreibenden Ausdruck, durch die Hyperbel vor allem. Hier tritt Gillie an Norna's Seite, und James Nichols äußert seine Leidenschaft in ähnlichen Worten wie Fergus Mac Ivor oder Cleveland, doch ist Scott weit sparsamer mit seinen Hyperbeln, vor allem abgetönter in der Wahl seiner Worte als Alexis.

Wenn Norna („*Pirate*", S. 296) ausruft:

> *„Not by daylight should Norna tell a tale that might blot the sun out of heaven, and blight the hopes of the hundred boots that will leave this shore ere noon, to commence their deep-sea fishing — ay, and of the hundred families that will await their return".*

so vernehmen wir von Gillie in wahnsinniger Leidenschaft die Worte (III, S. 284):

> „Modred, Modred, du hast mich betrogen.... Ich habe dir Seele und Blut gegeben und meine Locken im wilden Sturme, und sie sind doch gekommen"...

[1]) Ernst Elster: Prinzipien II.

Nichols ganze leidenschaftliche Anklage ist von Hyperbeln erfüllt (III, S. 192):

„Sollte ich Euch meine Taten.... aufzählen, ich brauchte drei Nächte; die Leichen derer, die ich zum Spiel der Wogen und zur Speise der Fische machte, würden in den Mauern des Schlosses keinen Raum finden"...

Bei Fergus Mac Ivor finden sich dagegen nur wenige. In seiner Wut und Enttäuschung ruft er („Wav.", S. 480):

„He has no better title to be a chieftain than I to be Emperor of China"..

und später (S. 504):

„An angel with the dowry of an empire is not very likely to be pressed upon a — shire squire"...

Ebenso finden wir die Wiederholung desselben Wortes oder Satzes, die Häufung sinnverwandter Wörter und Wendungen wie auch Eigenheiten in der Wort- und Satzverknüpfung bei Alexis in viel stärkerem Maße. Wieder ist es Nichols Selbstanklage, die alle diese Ausdrücke des Affektes enthält, so die Anaphora verbunden mit der Antithese (III, S. 190):

„Weiber können den Pflug am Lande treiben, Weiber können große Königreiche regieren.... aber Männer sind es, welche in jenem Elemente herrschen.., Männer, die nie schlafen"..

Daran schließt sich die Häufung sinnverwandter Wörter, die Kumulation und Tautologie (III, 196):

„Ein Friedensbrecher, Räuber, Mörder bin ich"....

oder

„Nenn' es Ingrimm, nenn' es Haß" —,

die asyndetische Satzverknüpfung mit ihrem verhaltenen Affekt, (III, S. 229)

„Gebt Euch keine Mühe. Er war hier. Er ist wieder fortgegangen"..

oder (III, S. 94)

„Vergessen? Ja, ich habe vergessen, vergessen. Morgan Walladmor, was führte dich hierher in die Wildnis Angleseas? Morgan Walladmor, dein Schloß brennt. Sie stürmen dein Schloß. Sie rauben dir Perlen und Gold"..,

und zuletzt das Polysyndeton dort, wo mehr die Zustände und Eigenschaften hervorgehoben werden, und wo die Leidenschaft frei ausströmen darf (II, S. 23):

„Das habe ich gelobt, gelobt als die Stürme wüteten, und von Walladmors Türmen die Ziegel hinab in das brausende Meer warfen, als der Geist Modreds unten an der alten Eiche schüttelte, daß er herauskäme, als die tausend Geister in den Höhlen heulten, und die Bäche austraten, als Walladmors Mauern in ihren Grundfesten zitterten und der Mond blutrot aus dem Meere tauchte, da hab' ich's geschworen"...

Gleich häufig benutzen Scott wie Alexis das plötzliche Abbrechen im Satze, die Aposiopese, um Spannung zu erwecken

oder zu steigern. Beide wollen die große Lösung bis zum Schluße aufsparen, daraus erklärt sich das plötzliche Innehalten, wenn sie ihr nahe gekommen zu sein scheinen, die abgebrochene Andeutung, die unsere Neugier reizt. Meg Merrilies, als sie Brown zum ersten Male sieht, murmelt nachdenklich (S. 204):

„*It cannot be then — I am such an auld fool everything I look on seems the thing I want maist to see. — But the East Indies —, that cannot be*“...

Ganz abgebrochen, andeutungsweise ist die Zeugenaussage des alten Matrosen, halb klärt sie auf, halb verwirrt sie und vermehrt die Spannung auf diese Weise bedeutend (III, 228):

„Die tolle Gillie — sie war dazumal noch nicht toll —; Ach nein, nein, nein — nicht die tolle Gillie —, ich sollte 's ja niemand sagen, daß ich es von ihr hätte — nicht die tolle Gillie“....

Neben diesen subjektiven Apperzeptionsformen werden im Dialog auch die objektiven zur Charakteristik herangezogen, vor allem die Beseelung und die metaphorische Apperzeption. Durch ihre Anwendung werden neben den leidenschaftlichen auch die träumerisch-schwärmerischen Charaktere gekennzeichnet. Beseelungen und Bilder, die sich bei einer Norna und Gillie finden, könnten nie einer Minna oder Ginievra in den Mund gelegt werden, und die Männer haben wieder ihre eigenen, ihrem Charakter oder Beruf entsprechenden. Und sie alle wiederum sind durch des Dichters Phantasie bedingt; Scotts sonniger Realismus holt sie meist aus der Welt, die ihn umgibt, aus der Natur und den Erscheinungen des täglichen Lebens, doch ist ein phantastisch-romantischer Zug auch ihnen manchmal eigen, während bei Alexis das Romantisch-Grause überwiegt. Nornas Beseelungen sind phantastisch (S. 435):

„*The stars hid their beams and the moon herself grew pale*“

oder (S. 302)

„*sleep had gradually crept on me*“...

und Gillie ruft aus (II, S. 24):

„Die Sterne haben meinen Fluch mit Flammenschrift am Himmel geschrieben“..

Nichols spricht zu Bertram (II, S. 51):

„Wie Sturm, Sonne, Leidenschaft und Strapatzen auch mein Gesicht mögen verbrannt und zerrissen haben, dennoch gleicht es deinem“..

und Cleveland erzählt Minna (S. 360):

„*Nature and justice alike called on me for revenge*“..

An Metaphern und Gleichnissen ist vor allem Gillies Sprache reich (III, S. 94):

„Du könntest, wie der Drache auf seinem Golde liegen, wenn“..

und (S. 25, II)

„Auch der alte Zauberer Morgan kann es nicht oben auf seinem Habichtnest, von wo er die unschuldigen Lämmlein sieht"..

Desgleichen gebraucht sie auch Norna (S. 306):

„These eyes converted to stone by looking upon sights of terror, these locks, that mingled with grey now stream out, the shattered pennons of a sinking vessel .... could once be the object of fond affection"..

oder (S. 307)

...„to whom man and his passions give such sport as the tortures of the dogfish afford the fisherman, when he pierces his eyes with thorns, and turns him once more into his native element, to traverse the waves in blindness and agony"..

Häufiger als im Dialog treffen wir diese objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen bei den stillstehenden Schilderungen der epischen Erzählung, und auch da sind sie bei Scott mehr der Naturbeobachtung, dem Volkstümlichen entlehnt und voll edlem Realismus; bei Alexis sind sie ebenfalls realistisch und aus der Natur genommen, aber mehr aus ihrer nächtlich-schrecklichen Seite.

Eine zum mindesten eigenartige Beseelung liegt in folgenden Worten (II, S. 101):

„Der Reformer nagelte seine toten Blicke aus einem Fenster des ersten Stockwerkes auf den Wagen".

Besonders reich an Bildern ist die Szene am Galgen bei Bertrams Ankunft dort (II, 15):

„Sie (die alten Weiber) sprangen alle zugleich unter rauhem, mißtönendem Geschrei in die Höhe, und, gleich trägen Seemöven, welche verdrossen bei der Annäherung des Menschen sich von ihrem Sammelplatz erheben und davonfliegen, schickten sie sich an, davon zu laufen"..

Und später:

„Kaum aber hatte er diese Frage wiederholt, als alle Weiber mit, für ihr Alter zu schneller Bewegung sich auf und davon machten und wie böse Geister, vom Zeichen des Kreuzes geschreckt, über Moor und Haide davon gingen, indem sie, so weit er ihnen auf ihrem watschelnden Gange folgen konnte, fortwährend murrten und krächzten"....

Im „*Waverley*" umhüllt märchenhafter Glanz das Licht, das Edward aus der Räuberhöhle entgegenstrahlt, trotzdem steht, durch die weit entlegene Analogievorstellung verstärkt, das Bild sinnlich konkret, bedeutsam vor uns: (S. 150/51)

...„The light gradually increasing in size and lustre, seemed to flicker like a meteor upon the verge of the horizon"...

Und dann, wie Edward näher kommt:

...„As he saw it, the red, glaring orb seemed to rest on the very surface of the lake itself and resembled the fiery vehicle in which the Evil Genius of an Oriental tale traverses land and sea"...

Zu einem menschlichen Wesen mit eigenem Charakter macht Scott die Natur, er personifiziert gern die Flüsse und erhöht die Bedeutsamkeit seiner Beseelung durch Antithese und metaphorische Wendung.

„*Wav.*“ S. 201:

„The streams were different also in character. The larger was placid, and even sullen in its course, wheeling in deep eddies, or sleeping in dark-blue pools; but the motions of the lesser brook were rapid and furious, issuing from between precipices, like a maniac from his confinement, all foam and uproar“..

Die Kraft und Weite der Alexisschen Phantasie entfaltet sich besonders herrlich in der Beseelung des magischen Naturbildes, das sich vor Bertrams Augen breitet (II, S. 60):

„..Auf einer einzelnen schroff aus der Tiefe hervorschießenden Klippe stand er so keck, als wollte er (der Turm) den Trotz und den Sieg des menschlichen Geistes über alle Hindernisse der Natur aussprechen .... Das Mittelstück des ungeheuren Tores fehlte, und die Pfeiler standen nun wie zwei Liebende da, welche reine Neigung und die Natur für einander bestimmte, ein feindliches Mißgeschick aber für immer getrennt hat“...

Groß in jeder Hinsicht ist der Reichtum an Epithesen und Antithesen, die kunstvoll gehäuften Beiwörter vereinen Sinnliches und Abstraktes und erhöhen die Anschaulichkeit wie auch den Stimmungsgehalt und somit das Leben und die Bedeutsamkeit der Schilderung: „*Wav.*“ S. 191:

„The eager glance of the keen black eye, which in the chieftain seemed impatient even of the material obstacles it encountered, had in his sister acquired a gentle pensiveness“...

Gerade so verfährt Alexis bei Ginievras Schilderung (I, S. 187):

„In den ausdrucksvollen edlen Zügen und dem seelenvollen Auge glich Fräulein Ginievra ganz ihrem Verwandten, doch fehlten auf ihrem Gesichte die komischen Züge um den Mund und die lächerlichen Stirnrunzeln; ein stiller Schmerz schien aber auch aus ihrem blauen Auge zu sprechen, und das zarte Blaß des Antlitzes strafte diesen Ausdruck nicht Lügen“...

Überaus reich darin sind wiederum die Naturschilderungen bei Scott, man denke nur an die Beschreibungen der schottischen Heiden und Gebirge, der Flüsse und Wälder, die sonnig und heiter, dunkel und graus, aber immer groß in ihrer Stimmung vor uns stehen. Alexis übertrifft Scott, was die Kühnheit und Weite der Bilder angeht, die er vor uns malt, z. B. II, S. 59:

„Von einem erhabenen Standpunkte übersah er die weitläufigen Trümmer des ganzen Klosters, wie ihre höchsten Spitzen, vom Mondschein übersilbert aus der unermeßlichen Nacht der Schluchten und Gebirgskuppen welche sich an den hohen Rücken des Snowdon lehnen, hervortauchten..usw.“

Manchmal geht Alexis auch zu weit in seinen Bildern und Antithesen wie II, S. 126:

„Damals sahen deine großen, schönen Augen auf mich herab, wie die Sonne auf den Wurm, der aus dem Kloak kriecht"...

oder II, S. 47:

„Meine ehrlichen alten Weiber, meine Venuslegion, so liebreizend, daß der roheste Wüstling vor ihnen Reißaus nimmt"..

Es mag eine parodistische Absicht zu Grunde liegen, aber näher liegt doch die Annahme, daß des Neuromantikers blühende Phantasie am Schwelgen in erhabenen und gräßlichen Bildern sich nicht genug tun konnte. So gelingt es Alexis wohl manchmal beim Malen des Erhabenen Scott zu übertreffen, aber trotzdem bleibt er hinter ihm zurück; das Gleichmaß, die sonnige Schilderung des Schönen und Lieblichen, die dem Meister in so hohem Grade eignet, erreicht seine mehr in den Extremen schweifende Phantasie selten, fast nie.

Schlußbetrachtung.

Fassen wir kurz das Ergebnis der Untersuchung zusammen, so ergibt sich folgendes Verhältnis des „Walladmor“ zu den Tatsachen, Charakteren, Motiven und dem Stil der Scottschen Romane:

Alexis ahmt Scott nach in der ganzen Anlage der Erzählung, in den abenteuerlichen Ereignissen, die sich auf die typische Gestalt des Helden konzentrieren, spezifisch in seiner ästhetischen Blässe und dem nur leidenden Verhalten. Weiter benutzt Alexis die Scottschen Charaktere, teils als direkt gegebene und nur durch kleine, von andern übertragene Züge leicht verändert, teils als Verschmelzung mehrerer Figuren in eine. Er kopiert ferner die Situation als Ausgangspunkt, Weg und Ziel des Interesses, er übernimmt den Dialog und die gleichmäßig ohne Sprung fortlaufende Erzählung mit den stilistischen Formen und Eigentümlichkeiten seines Vorbildes.

Eine parodistische Stellung nimmt Alexis vor allem Scotts Breite gegenüber ein.

Er übertrifft ihn in den unendlich langatmigen Schilderungen von Landschaften, Personen und Gegenständen, ohne Scotts sonnige Behaglichkeit zu erreichen; er verspottet seine Vorliebe für Reden in noch viel längeren Dialogen, er zieht Scotts Sonderlinge, die auf der Grenze des Erhabenen und Lächerlichen stehen, tiefer ins Lächerliche hinab. Weiter parodiert Alexis das Grauenhafte durch Verstärkung der Farben, durch den übermäßigen Raum, den er seinen Nachtstücken, Verbrechen, Galgen und Ähnlichem gewährt. Dazu fügt sich die Häufung des Wunderbar-Romanhaften, das in sonderbaren Ähnlichkeiten, Kindesentführungen und allen möglichen unerwarteten Erscheinungen und Ereignissen gipfelt.

Alexis bringt drittens Neues. Allerdings ist es meist nur in kleinen Einzelheiten des Romans enthalten, sei es als Ausdruck seiner eigenen Art oder von seinen anderen Vorbildern übernommen. Und in den ersten Anfängen zeigt sich seine Weiterentwicklung schon hier; durch das Einführen der Anekdote und durch die Pflege der geschichtlichen Legende, die auf dem Boden des

Landes erwachsen, oder die sich an die Geschichte eines Hauses knüpft, erweitert er die Grenzen des Scottschen Romanlandes.

Durch alles hindurch fühlt man unmerklich fast das Streben zur Höhe, die Tendenz des jungen Dichters zur Überwindung des von Walter Scott gegebenen Standpunktes. Wenn ihm dieser Sprung später gelungen ist, so hat „Walladmor" sein Teil dazu beigetragen. Er ist der erste Niederschlag seiner Scott-Studien, die erste Probe seiner Kraft auf dem Gebiete des Romans, — er ist das Sprungbett, von dem aus Alexis den Sprung zur Höhe gewagt, — und darin liegt der literarhistorische Wert, die Bedeutung unseres Romans.

Lebenslauf.

Am 26. September 1887 wurde ich, Hedwig Frida Kohler, evang. Bekenntnisses und württembergischer Staatsangehörigkeit, als Tochter des Ingenieurs und Gasdirektors Ernst Kohler zu Laurium (Griechenland) geboren. Fünf Jahre lang besuchte ich die höhere Mädchenschule in Eßlingen (Württemberg), dann die städtische höhere Mädchenschule in Metz und daran anschließend das dortige Lehrerinnenseminar. Sommer 1906 bestand ich die Prüfung für Lehrerinnen höherer Schulen. Herbst 1909 trat ich in Unterprima der Oberrealschule zu Metz ein, von der ich Sommer 1911 mit dem Zeugnis der Reife entlassen wurde.

Oktober 1911 bis März 1913 war ich in Berlin bei der philosophischen Fakultät eingeschrieben, wo ich in der Hauptsache Germanistik, Französisch und Englisch studierte und an den Seminaren, beziehungsweise Übungen der Herrn Professoren Erich Schmidt, Brandl, Delmer, Herrmann und Roediger teilnahm.

Ostern 1913 kam ich nach Marburg, um dort meinen germanistischen, neusprachlichen und philosophischen Studien obzuliegen. An den Seminaren und Übungen der Herrn Professoren Ernst Elster, Vogt, Viëtor, Wechßler, Wrede, Dr. Glaser durfte ich teilnehmen. Am 21. Juli 1915 bestand ich das Examen rigorosum in Marburg.

Großen Dank schulde ich meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Elster für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für sein stets bezeugtes Wohlwollen.